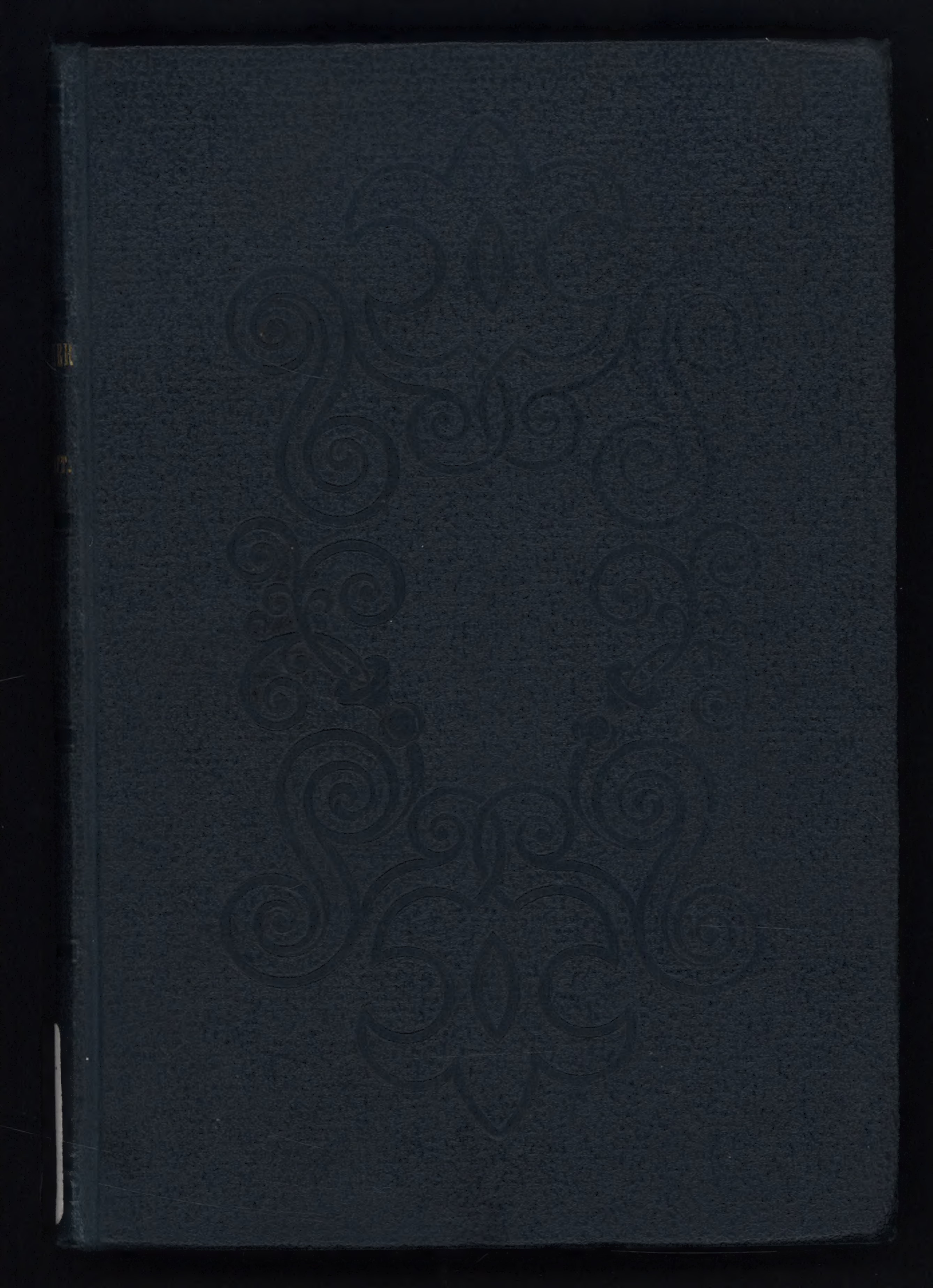
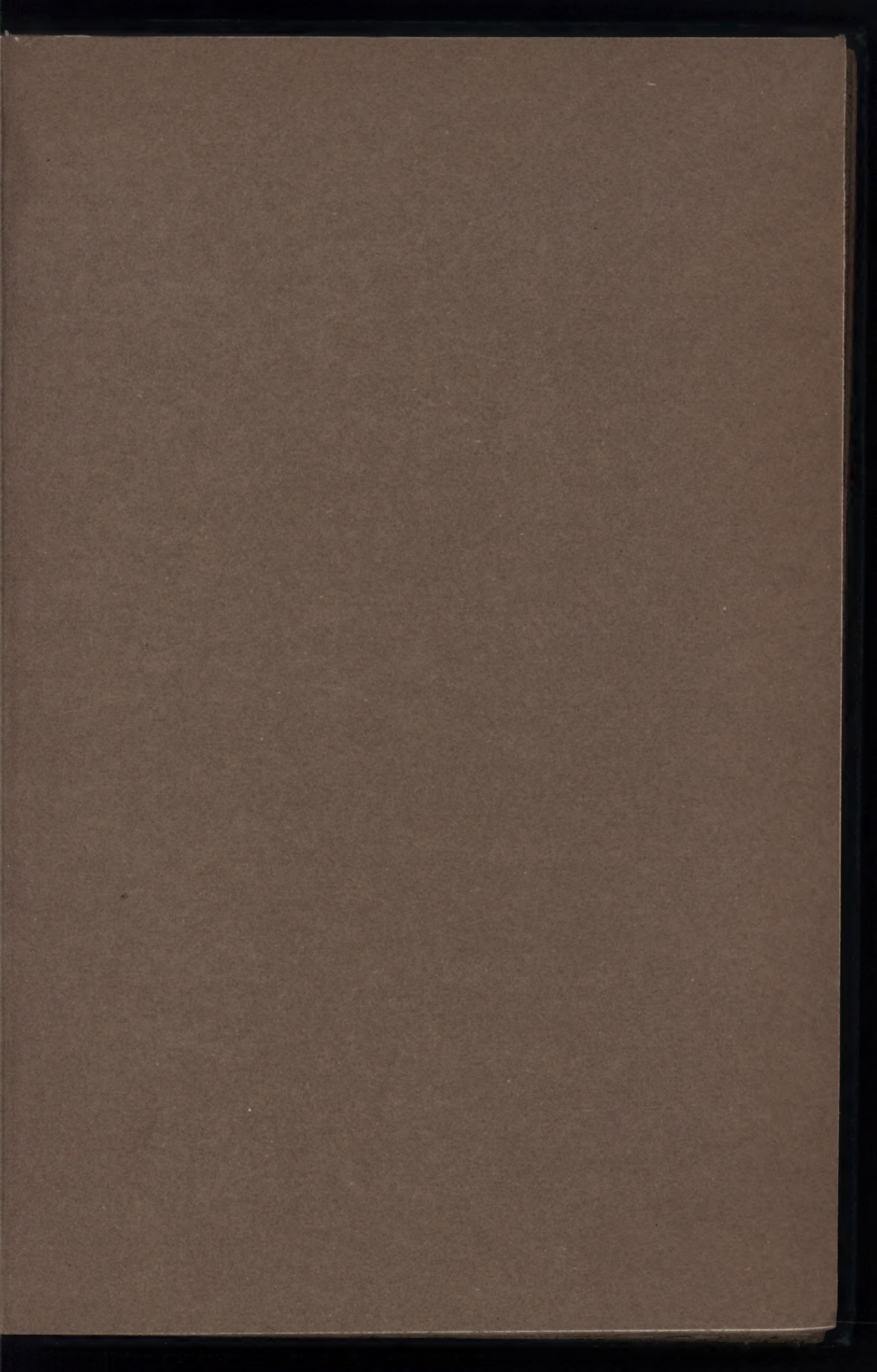
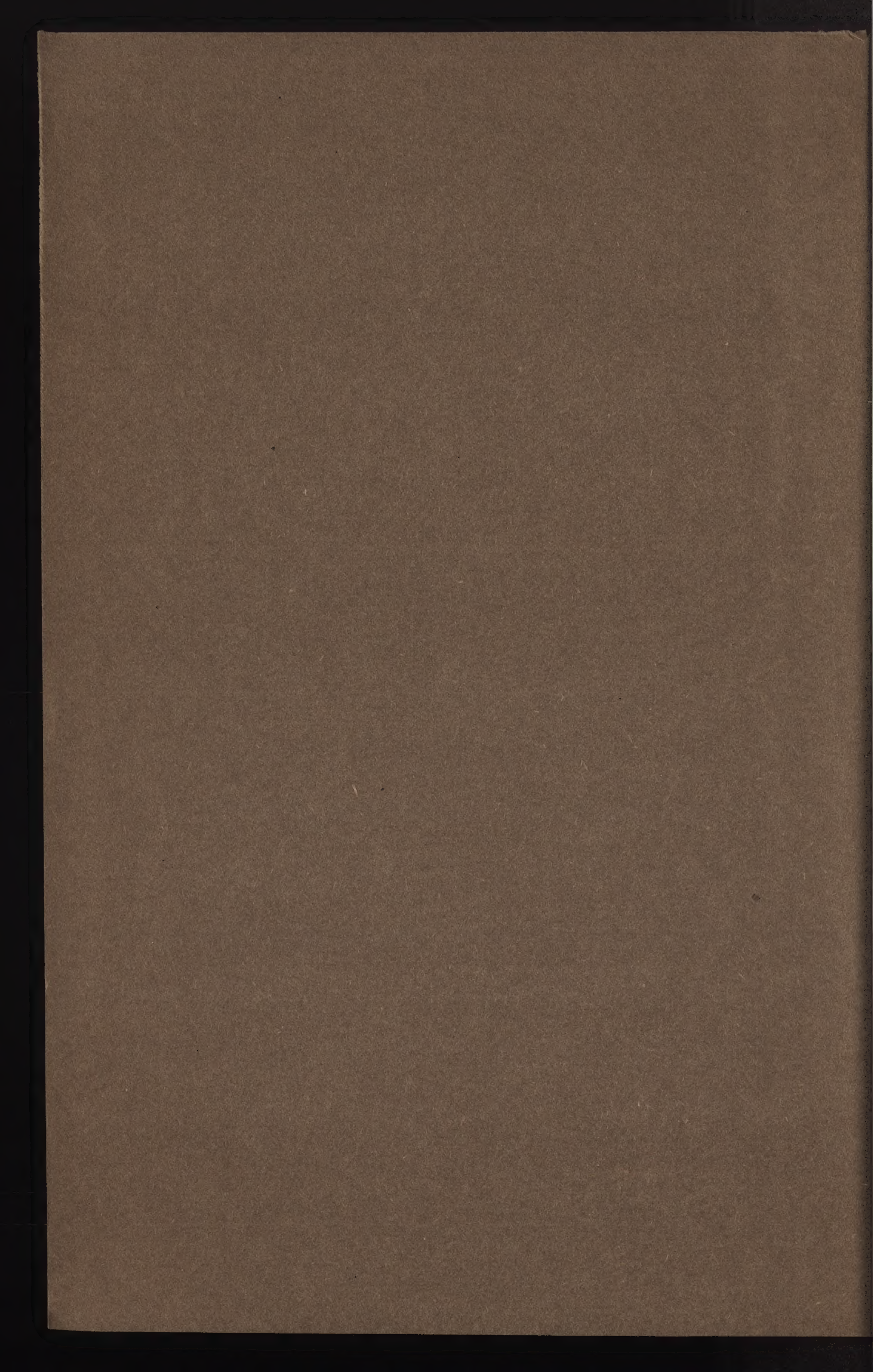








JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

VIERTER JAHRGANG.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1871.

INHALT.

Bibliographie und Auszüge.

Frans Hals und seine Schule.

Nach dem heutigen Standpunkte der historischen Forschung, die sich nicht mehr darauf beschränkt, die leuchtenden Gestirne, die epochemachenden Momente der Geschichte herauszugreifen und aus der Betrachtung derselben das Gesammtbild einer Zeit zu bilden, sondern dieselben vielmehr unter den mannigfachen Gesichtspunkten betrachtet, welche sie bedingten und auf sie einwirkten, — bei einer solchen Betrachtungsweise wird gerade die Zeit der Entwicklung bis zu einem bestimmten Höhenpunkte, wird das naive Ringen nach dem Vollkommenen das besondere Interesse des Forschers in Anspruch nehmen.

In der Geschichte der Malerei sehen wir namentlich das Studium der italienischen Schule nach dieser Richtung mit Eifer und Erfolg betreiben, und ein ähnliches Streben hat sich eine Zeit lang auch in der älteren niederländischen Malerei geltend gemacht. In dem allerersten Stadium steht diese Art der Forschung jedoch erst für die Geschichte der flamändischen und noch in höherem Grade der holländischen Malerei. Während heute schon auf den Bildermärkten, namentlich in Paris, wo man die malerischen Qualitäten am höchsten schätzt, die Gemälde der älteren holländischen Meister: eines Jan van Goyen und Salomon Ruisdael, eines Simon de Vlieger und Dirk Hals zu hohen Preisen, die Bildnisse eines Frans Hals sogar für dieselben Summen erstanden werden, wie die Meisterwerke der berühmtesten Bildnissmaler, ist die Geschichte dieser Zeit fast ausschliesslich auf die wenigen Detailstudien beschränkt, welche der geistreiche französische Litterat T. Thoré (unter dem Pseudonym W. Burger bekannt) über die Werke einzelner Meister angestellt hat, deren Fortsetzung und Verarbeitung leider durch seinen plötzlichen Tod abgeschnitten ist. Wie weit die heutige Kunstliteratur noch von einer richtigen Würdigung und eingehenderen Kenntniss dieser Epoche entfernt ist, davon giebt namentlich Waagen in seinem „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen“ Zeugniss, welcher die Meister dieser Zeit, soweit er sie überhaupt berücksichtigt, theils unter

der Rubrik: „Verzerrung des germanischen Kunstnaturells in der Historienmalerei durch Nachahmung der Italiener" mit Meistern der flamändischen und deutschen Schule bunt zusammenwürfelt, theils gelegentlich und ganz zerstreut bei der Behandlung der späteren holländischen Malerei über dieselben spricht. Einen sehr erfreulichen Gegensatz zu dieser Betrachtungsweise bietet die Uebersicht, welche C. Vosmaer in dem ersten Theile seiner Monographie über Rembrandt von der älteren holländischen Schule gegeben hat, die einzige, aber sehr gelungene systematische Darstellung dieser Kunstepoche. Ich habe bereits an einem anderen Orte*) näher auf den Werth dieser kurzen Abhandlung eingehen können, glaubte jedoch hier noch einmal darauf hinweisen zu müssen, da die einzige Beachtung, welche dieselbe bisher in Deutschland gefunden, eine kurze Kritik Springer's im Deutschen Kunstblatte von 1863, in völliger Verkennung die wenig bedeutenden neuen Detailstudien über Rembrandt lobend hervorhebt, jene Uebersicht aber als ganz verfehlt hinstellt.

Freilich treten der Forschung auf dem Gebiete der älteren holländischen Malerei besondere Schwierigkeiten in den Weg, welche die Aussicht auf eine einigermaassen vollständige kritische Darstellung derselben wohl noch auf längere Zeit hinausschieben werden. Die urkundlichen Nachrichten über die Meister sind bisher noch sehr spärlich und werden dies leider auch wohl bei der eifrigsten Forschung bis zu einem gewissen Grade bleiben; die Ueberlieferungen der älteren Kunstliteratur sind kaum für eine andere Zeit so dürftig, und obenein sind diese so unkritisch, ja zum Theil so rein erdichtet, dass es häufig die erste Arbeit sein muss, mit diesen Traditionen zu brechen. Da wir für das Studium also wesentlich auf die Werke der Künstler verwiesen sind, zumal da eine Anzahl von zum Theil tüchtigen und interessanten Meistern nur durch die Bezeichnungen auf ihren Bildern bekannt sind, so ist es um so mehr zu beklagen, dass die Gemälde in Folge des geringen Interesses, welches dieselben bis vor Kurzem erregten, zum Theil verschleudert, zum Theil zerstreut sind und desshalb namentlich in den grösseren öffentlichen Sammlungen fast ganz fehlen.

Unter solchen Umständen kann diese Arbeit, welche einen Abschnitt jener älteren holländischen Malerei behandelt, nur als ein Versuch hingestellt werden. Das Ziel, welches ich mir hier bei der Betrachtung von „Frans Hals und seiner Schule" gesetzt habe, ist eine eingehendere Würdigung dieses grossen Meisters, wie wir dieselbe aus seinen erhaltenen Werken, namentlich aber auch aus der Einwirkung gewinnen, welche wir

*) Zeitschrift für bildende Kunst V. pag. 170 f.

Hals auf die Entwicklung der holländischen Malerei ausüben sehen. Durch die Darlegung der künstlerischen Auffassung und Behandlung des Frans Hals werde ich den Anhalt zu gewinnen suchen, um eine Anzahl von Künstlern verwandter Richtung um ihn zu gruppiren und diese Schule des Meisters in ihrer eigenthümlichen Stellung innerhalb der Kunst ihres Landes zu charakterisiren.

Um die Bedeutung des Frans Hals richtig und vollständig zu würdigen, müssen wir zunächst einen kurzen Blick werfen auf die Entwicklung der Malerei in Holland bis auf Hals und auf die Verhältnisse, unter welchen sich dieselbe entfaltete.

Schon innerhalb der Schule der Gebrüder van Eyck, deren reformatorischer Geist in den Niederlanden jene glänzende von der italienischen Renaissance unbeeinflusste Kunstblüthe erweckte, charakterisiren sich die Maler aus den nördlichen Provinzen durch locale Eigenthümlichkeiten, welche in dem holländischen Volkscharakter ihren Grund haben: einmal durch die scharfe Betonung des Charakteristischen und Individuellen und einen damit verbundenen derben Humor, zugleich aber auch durch das hervortretende Streben nach dem Malerischen. Den stärksten Ausdruck jenes ersten Zuges bieten die Werke des H. Bosch, das malerische Streben ist am feinsten durch Dirk Stuerbout und in jenen seltenen und frühesten Radirungen holländischer Meister aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zur Geltung gekommen. Ein grosser Schritt weiter zur kräftigeren Ausbildung dieser localen Eigenthümlichkeiten, zu grösserer Selbständigkeit der holländischen Malerei geschieht durch Lucas van Leyden; aus seiner genreartigen Auffassung der religiösen Gegenstände, aus der Bedeutung der landschaftlichen Umgebung in manchen seiner Bilder entwickelte sich naturgemäss eine selbständige volksthümliche Genre- und Landschaftsmalerei, nachdem sich die niederländische Kunst für die historischen Gegenstände ausschliesslich der Nachahmung einer fremden, der italienischen Kunst zugewandt hatte. Diese Trennung der Malerei in ihre verschiedenen Fächer sehen wir namentlich durch Holländer vollziehen: Sowohl die Genremaler P. Aertzen und P. Brueghel wie die Portraitmaler J. Scorel und sein berühmter Schüler A. Moro stammen aus Holland, wenn sie auch das Feld ihrer Thätigkeit zum Theil in andern Ländern suchten und fanden. Bei allen localen Verschiedenheiten können wir jedoch noch nicht von einer besonderen flamändischen und holländischen Malerei reden, sondern immer noch von einer gemeinsamen niederländischen Malerei; das Bewusstsein einer solchen Trennung kommt sogar erst, nachdem dieselbe schon vollständig vollzogen war, erst im Laufe des XVII. Jahrhunderts. Diese

Scheidung geht vor sich während des grossen Freiheitskampfes der holländischen Staaten. In diesen gewaltigen, fast achtzigjährigen Kampf macht der zehnjährige Waffenstillstand von 1609 einen bedeutsamen Einschnitt; die Zeit vor demselben charakterisirt sich als der Kampf für die Begründung und um die Existenz des jungen Staates, der Kampf nach Ablauf desselben ist der Triumph des modernen protestantischen Freistaates über das Weltreich der katholischen Krone Spaniens. In jenem ersten Abschnitt des Kampfes, welcher die ganze Kraft jedes Einzelnen zur Abwehr des nationalen Feindes, zur inneren Entwicklung des neuen Staatslebens in Anspruch nahm, konnten nur die Keime gelegt werden für ein selbständiges nationales Geistesleben, dessen glänzende Entwicklung sofort mit dem Eintritt der Waffenruhe beginnt. So bedeutend die Leistungen sind, welche jetzt in einem Zeitraume von kaum mehr als einem halben Jahrhundert auf dem Gebiete der Literatur und der Wissenschaften der deutsche Geist unter den eigenthümlich günstigen Verhältnissen auf jenem kleinen ablegenen Theile seines Bodens hervorbrachte, sie werden sämmtlich übertroffen durch die glänzende Entfaltung der Malerei. Der Zeit ihrer höchsten Blüthe, welche etwa um das Jahr 1640 beginnt, geht eine Vorbereitungszeit voraus, welche an Vielseitigkeit jener späteren Entwicklung nur wenig nachgiebt, und welche eine Anzahl von Meistern hervorgebracht hat, die in der holländischen Kunst und selbst unter den Koryphäen der Kunst aller Zeiten und Länder einen Ehrenplatz verdienen.

Auch diese Kunst gründet sich durchaus auf die vorangegangene Entwicklung. Jene alte italienisirende Richtung der Malerei sehen wir während der Freiheitskämpfe und selbst nach Ablauf derselben in voller Blüthe und von angesehnen Meistern wie Cornelis van Haarlem, van Mander, Heemskerk, Bloemart vertreten; ja die italienische Kunst ist als Vorbild für alle historischen Gegenstände so allgemein anerkannt, dass sogar die erste Gegenströmung wiederum eine Richtung der historischen Malerei ist, die sich in Italien ausgebildet hat. Diese Erscheinung erklärt sich aus dem gewaltigen Kriege, der eine kräftige Entfaltung der Kunst in der Heimath unmöglich machte und viele der bedeutenderen Talente in die Ferne — nach dem Lande der Kunst, nach Italien trieb. Das unter solchen Umständen entstandene holländische Künstlerquartier in Rom bleibt fortan in verschiedener Richtung während der gesammten Entwicklung der holländischen Malerei von Bedeutung. Doch unterscheidet sich diese neue römische Schule von vornherein wesentlich von jenen Italikern, welche in der missverstandenen und ungesunden Nachahmung eines Raphael und Michel Angelo befangen waren. Die naturalistische Richtung

der heimischen Kunst macht es erklärlich, dass ein Theil dieser Künstler in Rom durch Caravaggio's derb naturalistische Kunstweise angezogen wurde; die ausgelassenen Conversationsstücke, die wüsten Krieger und Courtisanen eines G. Honthorst, J. van Lis, Baburen, Bylaert, Bronkhorst sind die Früchte des Studiums nach Caravaggio und seinen Schülern. Neben diesen Meistern bildet sich eine andere sehr verschiedene Richtung der holländischen Maler aus, welche sich an einen deutschen Meister in Rom, an Adam Elzheimer, anschlossen. Elzheimer hatte in seinen kleinen Bildchen die historischen Vorwürfe — in einem verwandten Streben wie die van Eyck und Dürer — mitten in das ihn umgebende Volksleben und die umgebende Natur hineingestellt und dieselben durch seine eigenthümliche Beleuchtung und seine liebevolle Durchführung mit einer tief gemüthvollen Empfindung zu durchdringen gewusst. Seine zahlreichen Schüler, von denen Lastman, Bramer, Poelenburg, Goudt die bekanntesten sind, bringen in ihrer Composition, Beleuchtung und Behandlung der holländischen Malerei Elemente hinzu, welche für die Entwicklung derselben, namentlich für die Ausbildung Rembrandt's von hoher Bedeutung wurden. Die wichtigste Fortbildung der holländischen Malerei vollzog sich jedoch auf dem heimathlichen Boden, unter den Einflüssen und Eindrücken des grossen Freiheitskampfes. Nur in den Meistern, die während desselben aufgewachsen waren, vermochte sich der reformatorische Geist zu bilden, der mit dem Alten brechen und den Grund zu neuer Entwicklung legen konnte. Gab doch der Freiheitskrieg selbst ihnen gewissermaassen die Motive für ihre Werke an die Hand: die klugen Führer und die tapfern Kämpfer, die zahllosen kleinen Episoden des Krieges, das in seiner Freiheit kräftig erwachsende Volksleben, der freie heimathliche Boden und das von den holländischen Flotten belebte und beherrschte Meer, das sind die Vorwürfe dieser erwachenden nationalen Kunst. Als eine ächt nationale Kunst ist sie auch local; die Hauptstädte Hollands, die Heerde der Volkserhebung: Haarlem, Leyden, Delft, Haag, Utrecht, zuletzt erst Amsterdam, welches sich lange der Erhebung widersetzt hatte, wetteifern in ihrer Kunstthätigkeit. Jede Stadt hat ihre berühmten Bildnissmaler, die in ihren Portraits die Geschichte ihrer Vaterstadt niederlegen, in ihren „Schutters- und Regentenstukken“ die tapferen Theilnehmer an der Befreiung und an der Wiederbegründung des Staates der Nachwelt überliefern. Und mit der Freiheit, mit welcher sie über den Stoff schalten, Alles malen, was malerisch ist, mit derselben Freiheit gestalten sie auch die Technik um. Auf dem kürzesten Wege charakteristisch zu sein und den malerischen Schein zu geben, ist ihre nächste Aufgabe. Der Farbe der Flamänder setzen sie als höchstes Princip des Malerischen den Ton gegenüber.

Allmälig gewinnen diese localen Bestrebungen einen grösseren Zusammenhang; es treten hervorragende Meister unter der Menge hervor und sammeln um sich Schulen, in welchen bestimmte Gegenstände und Richtungen stärker ausgeprägt und vervollkommnet werden. So Esaias van Velde für die Verbindung von Landschaft und Genre, namentlich in seinen kleinen Schlachtenbildern, J. van Goyen und P. Molyn für die Landschaft, A. van Venne und P. Quast für das Genre, endlich für das Bildniss Michael Mirevelt, Jan van Ravesteyn, Jan Gerritz Cuyp, Thomas de Keyser, Frans Hals. Wie Frans Hals unter diesen Meistern selbst als der erste hervorragt, so ist auch die Schule, welche sich um ihn bildet, die grösseste und bedeutendste. Durch Hals gelangt das Malerische als solches zur höchsten Ausbildung; die einzige mögliche Weiterbildung desselben unter der Entwicklung der Beleuchtung blieb Rembrandt und seiner Schule vorbehalten.

Wo wir hervorragende Leistungen des menschlichen Geistes, wo wir Schöpfungen der Kunst vor Augen haben, wird sich uns unwillkürlich die Frage nach dem Urheber aufdrängen. Freilich soll uns das Kunstwerk an sich schon völlig befriedigen: aber ist nicht gerade das, was es zum eigentlichen Kunstwerk macht, ein Ausfluss der Subjectivität, ein Theil des innersten Ich des schaffenden Künstlers? Und wo tritt dasselbe wohl so lebendig uns entgegen als in den Werken der holländischen Malerei, in den Schöpfungen der grossen Meister Rembrandt und Hals! Dank daher den Forschern, welche die Mühe nicht scheuen, Kirchenbücher, Processacten, Noten der Gilden und alle die Stösse verstaubter Papiere zu durchstöbern, um ein kleine Notiz über den einen oder anderen Meister zu entdecken. Denn aus ihnen erst vermögen wir die mangelhaften Ueberlieferungen über die holländische Kunst zu vervollständigen und einzubessern und so allmälig die allgemeinsten Züge des Lebens der Künstler zu gewinnen, auch wohl einen Blick in ihr Inneres zu thun.

Für F. Hals hat sich Dr. A. van der Willigen dieser Aufgabe unterzogen, der unermüdlichste Arbeiter auf dem Gebiete der archivalischen Kunstforschung in Holland. Die Früchte seiner Studien hat derselbe in seinem vortrefflichen Buche „Haarlemsche Schilders“ niedergelegt, von welchem soeben eine sehr vermehrte französische Ausgabe erschienen ist*). Auf

*) Les artistes de Harlem. Notices historiques avec un précis sur la gilde de St. Luc. Edition revue et augmentée. Harlem 1870, Les Héritiers F. Bohn. — Von den Resultaten dieser neuen Auflage werde ich, soweit sie hieher gehören, in Anmerkungen kurze Rechenschaft geben.

Grund seiner Arbeiten ist der schöne Aufsatz Burger's über die Künstler-Familie Hals (Gazette des Beaux-Arts 1868. März, Mai, November) entstanden, das letzte dankenswerthe Vermächtniss des rastlosen Forschers eine Arbeit, auf die ich noch mannigfach werde zurückkommen müssen. Indem ich über die nähern Details auf diese beiden Werke verweise, will ich auf Grund derselben in einer kurzen biographischen Skizze einen allgemeinen Ueberblick über das Leben und den Charakter des Meisters F. Hals geben, so weit wir ein solches Bild eben nach diesen urkundlichen Forschungen gewinnen können.

Frans Hals stammt aus einer alten Patrizierfamilie Haarlems, deren Mitglieder sich bis auf den Vater des Frans fast 200 Jahre lang in den höchsten Aemtern der Stadt nachweisen lassen. Im Jahre 1579 verliessen die Eltern des Meisters die Stadt Haarlem, vielleicht aus Anlass der Kriegsunruhen, und begaben sich nach Antwerpen. Hier wurde Frans geboren, nicht in Mecheln, und zwar nach der allgemeinen Annahme im Jahre 1584. Doch fehlen uns darüber wie überhaupt für die Zeit seiner Jugend bisher jegliche urkundliche Anhalte. Diese bekommen wir erst mit dem Jahre 1611, in welchem der Meister einen Sohn von seiner Frau Anneke Hermans zu Haarlem taufen lässt. Wann Frans Hals nach Haarlem zurück gekehrt war, darüber fehlt uns jede sichere Nachricht, vermuthlich jedoch schon seit einer Reihe von Jahren, da der bereits im Jahre 1604 zu Haarlem verstorbene Karel van Mander als der Lehrer des F. Hals angegeben wird, und da auch ein anderes Mitglied seiner Familie, „Joost Hals van Antwerpen“ genannt, bereits im Jahre 1608 in Haarlem wieder ansässig ist. Die nächsten Nachrichten, welche wir über den Meister bekommen, sind nicht gerade ehrenvoll für ihn. Am 20. Februar 1616 erscheint derselbe auf eine Vorladung wegen Misshandlung seiner Gattin vor dem Magistrat und verspricht „sich zu bessern und sich der Trunkenheit und ähnlicher Ausschweifungen zu enthalten.“ Wenige Tage darauf stirbt seine Frau; nach Verlauf von kaum einem Jahre verheirathet sich der Meister wieder am 12. Februar 1617 mit Lysbeth Reyniers und schon nach neun Tagen macht ihn dieselbe zum Vater. Nehmen wir hierzu noch die verschiedenen Nachrichten über seine Vermögensverhältnisse, namentlich den Umstand, dass im Jahre 1652 das Mobiliar und die Gemälde des Meisters zu Gunsten eines Bäckers wegen rückständiger Schulden und vorgestreckter Gelder im Betrage von 200 Carolus-Gulden versteigert werden mussten, so gewinnen wir daraus, wie v. d. Willigen sehr bezeichnend sich ausdrückt, „das Bild eines Mannes ohne Regel und Grundsätze, der zwar aus guter Familie in guten Manieren und guten Sitten aufgewachsen ist, ohne sie jedoch sehr zu würdigen;

eines Mannes, welcher trotz seiner grossen Fehler stets seines hervorragenden Talentes wegen geachtet wurde; kurz das Bild eines Mannes von ausserordentlichen Leidenschaften.“ Hals ist kein Charakter im modernen Sinne, ebenso wenig wie die grossen italienischen Künstler des XV. und XVI. Jahrhunderts, aber ein ganzer Mann und ein ganzer Künstler wie jene. Dieses Urtheil bestätigen verschiedene Umstände, welche günstiger für den Meister sprechen als jene eben erwähnten Nachrichten. Seine Zeitgenossen Ampzing und Schrevelius erwähnen in ihrer Beschreibung von Haarlem in ehrenvoller Weise des Meisters; im Jahre 1617 und 1618 ist er mit seinem Bruder Dirk Ehrenmitglied der Rhetoriker-Kammer; Beide waren auch Mitglieder der Haarlemer Bürgergarde; im Jahre 1644 finden wir Frans Hals unter den Vorstehern (Vinder) der Lucasgilde. Die urkundlichen Details, welche uns v. d. Willigen ausserdem noch mittheilt, lassen uns einen trüben Blick in das Alter des Meisters thun. Im Jahre 1662 wendet sich der 78jährige Greis, an Schaffenskraft freilich noch ein Jüngling, aber vom Publikum nicht mehr verstanden und nicht mehr gesucht, mit einer Bitte um Unterstützung an den Magistrat seiner Stadt; dieser bewilligt ihm einen Vorschuss von 150 Gulden auf ein Jahr und jährlich 50 Gulden zum Unterhalt. Schon zwei Jahre darauf muss Hals seine Bitte erneuern, und dieses Mal setzten ihm die Väter der Stadt lebenslänglich eine jährliche Unterstützung von 200 Carolusgulden aus. Am 2. September 1666 nimmt ein ärmliches Grab auf dem Chor der Kirche von St. Bavon die sterblichen Reste des 82 jährigen Greises auf.*)

Besser und lauter als alle biographischen Notizen sprechen für den Künstler wie für den Menschen seine Werke, von welchen uns zum Glück eine ansehnliche Zahl erhalten ist — wenn auch gewiss nur der geringere Theil, da Schrevelius bereits im Jahre 1647 die „infinita πρoσωπα“ von des Meisters Hand erwähnt und auch Houbraken die ausserordentliche Schaffenskraft desselben besonders hervorhebt.

Holland vereinigt noch fast sämmtliche grossen Meisterwerke von F. Hals, nicht etwa weil die Holländer eine Ehre darin gesucht hätten, die Werke ihres grossen Landsmannes ihrer Heimath zu erhalten, — im Gegentheil! was nicht niet- und nagelfest war, ist mit den zahllosen

*) Eine interessante Bestätigung dieser urkundlichen Nachrichten über Frans Hals findet sich in einem kurzen handschriftlichen Nachtrag zu einem Exemplar des Schilder Boek von K. van Mander von der Hand eines Zeitgenossen und Bekannten des Meisters, wahrscheinlich des Mathias Scheits, welchen ich als Nachtrag hiezu veröffentliche.

holländischen Privatsammlungen bis auf einen geringen Bruchtheil in das Ausland verschachert. Doch wie bei einer Reihe anderer holländischer Meister, so haben auch bei Frans Hals die Stadthäuser und die öffentlichen Stiftungen dem Lande ihre Schätze erhalten. Dadurch ist bekanntlich für Rembrandt das Museum zu Amsterdam noch immer der Mittelpunkt geblieben, obgleich es nur zwei Bilder des Meisters besitzt. In noch höherem Grade ist jedoch das erst vor einigen Jahren begründete Museum der Stadt Haarlem mit seinen acht grossen „Schutters en Regentenstukken“ der wahre Mittelpunkt für Frans Hals. Da nun diese Gemälde einen Zeitraum von fast 50 Jahren umfassen, vom Jahre 1616 bis 1664, d. h. die ganze Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, so weit wir dieselbe nach datirten Bildern verfolgen können, so bieten dieselben das geeignetste Material zur Betrachtung der künstlerischen Entwickelung unseres Meisters. Ich schliesse mich daher hier dem Vorgange von Vosmaer*) an, welchem auch Burger in seinem bereits erwähnten Aufsatze in der Gazette des Beaux-Arts gefolgt ist.

Das früheste unter jenen Bildern des Museums von Haarlem ist das Festmahl der Offiziere des Haarlemer Schützencorps zum heil. Georg. Das Bild, vom Jahre 1616 datirt, ist — soviel wir wissen — überhaupt das früheste Werk, welches uns von der Hand des Meisters noch erhalten ist. Dasselbe zeigt noch manche Verwandtschaft mit den älteren Haarlemer Meistern, namentlich mit Frans Pieter de Grebber und Cornelis Cornelissen van Haarlem, von denen das Museum zu Haarlem verschiedene grosse Portraitstücke besitzt. Mit diesen Meistern wird auch Karel van Mander mehr verwandt gewesen sein, der gleichzeitig mit ihnen und mit noch grösserem Erfolge in Haarlem thätig war, von dem sich aber leider mit Sicherheit kein irgend nennenswerthes Gemälde nachweisen lässt. Wir haben desshalb keinen Grund, die Angabe der älteren Biographen, dass F. Hals ein Schüler des van Mander gewesen sei, als falsch zu bezeichnen, zumal da in der Biographie van Mander's, welche der bereits 1618 erschienenen II. Auflage seines Schilderboek beigegeben ist, ausdrücklich Hals als einer der Schüler des van Mander aufgeführt wird. Jedenfalls ist es gewiss verfehlt, Hals, wenn er auch, wie wir sehen, in Antwerpen geboren ist, zu einem Schüler von Rubens' zu machen oder ihn auch nur als den „Colporteur von Ruben's Kunstweise nach Holland“ zu bezeichnen (wie Waagen thut). Denn abgesehen von dem Umstande, dass Rubens in der Zeit, die Hals möglicherweise noch in Antwerpen zugebracht haben kann, in Italien verweilte und dort erst seine künstlerische

---

*) C. Vosmaer: Rembrandt Harmensz: van Rijn I. pag. 86 f.

Ausbildung vollendete, ist auch die Kunstweise beider Meister von vorn herein eine sehr verschiedene.

F. Hals war bereits 32 Jahre alt, als er jenes früheste uns erhaltene Werk schuf; er gehörte also nicht zu den frühreifen Genies, zu denen freilich bahnbrechende Geister nur selten zu zählen pflegen. Jedoch tritt er uns auch in diesem Bilde bereits als durchaus selbstständiger Meister entgegen, der im Anschluss an die ältere holländische Portraitmalerei, wie dieselbe in einer fast hundertjährigen Entwickelung von ihrem Altvater Joan van Scorel, dem Lehrer des A. Moro, bis auf Hals herab in den Gemälden des Haarlemer Museums vor uns liegt, sich durch eigene Studien zu völliger Freiheit durchgearbeitet hat, und zwar in einem höheren Maasse als seine älteren Zeitgenossen Mirevelt, Moreelze, Cuyp und Ravesteyn, die gleichzeitig in den Hauptorten Hollands als Bildnissmaler thätig waren. Was uns in jenen älteren Bildern bei aller Frische und Lebendigkeit der Auffassung, bei aller Breite des Machwerks noch häufig unangenehm berührt: das Fehlen jeglicher Composition, eine gewisse Gezwungenheit der Stellungen, ein allzu braunes Colorit und selbst eine bunte, unruhige Färbung — alles dies ist hier vollständig überwunden, so dass Schrevelius, welcher gerade und allein auf dieses Bild des Meisters besonders aufmerksam macht, mit gerechtem Stolz von seinem Landsmann sagen durfte: „omnes superat inusitato pingendi modo, quem peculiarem habet.“ Die Behandlung des Bildes ist breit und pastos, das bräunliche Colorit ist sehr warm und kräftig, die Färbung von ausserordentlicher Leuchtkraft, die Anordnung eine völlig freie und doch ungesuchte. Und nun erst die Charakteristik! Man sieht es diesen zwölf wackeren Bürgern an, dass ihnen das „Zweckessen“, welchem sie sich so unbekümmert, so von ganzem Herzen hingeben, doch nicht letzter Zweck ist; wir erkennen in ihnen die Männer, welche die heldenmüthige Vertheidigung von Haarlem durchgekämpft hatten, Männer, die sich wohl bewusst sind, was sie geleistet, die aber auch ebenso bereit sind, für ihre Freiheit und ihren Glauben die Waffen wieder zu ergreifen, die sie nach 40jährigem Kampfe eben niedergelegt hatten.

Die beiden folgenden Bilder des Haarlemer Museum (No. 47 und 48) sind in demselben Jahre 1627 entstanden. Auch sie stellen wieder einen festlichen Schmaus dar, den die Offiziere der Schützencompagnie zum h. Georg und zum h. Adrian zu Ehren des Königsschusses oder des Stiftungstages veranstaltet haben; hier sind es 11 Offiziere, dort 10, denen je ein Diener beim Mahle aufwartet. In diesen Gemälden macht sich gegenüber dem Bilde vom Jahre 1616, das an lebendiger Darstellung ihnen freilich fast gleich kommt und in der Anordnung sie entschieden

übertrifft, doch ein merklicher Fortschritt geltend. Das bräunliche Colorit hat hier einem hellen blonden Tone Platz gemacht, die Farben sind heller und doch ebenso leuchtend, die Behandlung ausserordentlich leicht und flott.

Aus demselben Jahre 1627 besitzt die Berliner Galerie ein kleines Bildniss des Johann Acronius in halber Figur. Noch mehr als in jenen grossen Bildern zeigt sich hier gegenüber dem frühesten mir bekannten Bildnisse in kleinem Format, dem von Suyderhoef gestochenen Portrait des bereits mehrfach erwähnten Historikers von Haarlem Theodor Schrevelius, ein ausserordentlicher Fortschritt. Während in diesem Bilde aus dem Jahre 1617 noch die der alten flamändischen und holländischen Schule gemeinsame Behandlungsweise einer braunen Untermalung, die nur mit wenig Deckfarben und dünnen Lasuren übergangen ist, in einer fast peniblen Weise festgehalten ist, ist die Behandlung in dem Berliner Bilde ebenso geistreich, die Färbung so materiel und pastos, wie die Auffassung lebendig und frappant ist.

In diese Zeit, oder wohl noch einige Jahre früher, fallen auch die ersten Genrebilder — oder richtiger die ersten genreartigen Bildnisse unseres Meisters, jene Bänkelsänger und Rommelpotspeeler, jene lustigen Kneipbrüder und ausgelassenen Courtisanen. W. Burger schreibt die Erfindung und die erste Ausübung dieses Genres dem F. Hals zu und lässt G. Honthorst, der namentlich durch derartige Darstellungen bekannt ist, dieselben dem Hals entlehnen. Ich möchte dagegen glauben, dass das Verhältniss gerade das umgekehrte ist, dass aber auch G. Honthorst erst in Italien sich diese Darstellungen angeeignet hat. Hier finden wir dieselben bereits am Ende des XVI. Jahrhunderts von M. A. da Caravaggio mit vielem Beifall behandelt und durch seine von Malern aller Länder besuchte Schule verbreitet: durch Th. Rombouts nach Flandern, durch Ribera nach Spanien, durch Valentin nach Frankreich, endlich durch G. Honthorst, Baburen, Bylaert, J. van Lis u. a. Meister nach Holland. Freilich lassen uns die Biographen ganz darüber im Unklaren, wann Honthorst sich in Italien aufhielt; doch scheint mir der Umstand, dass er im Jahre 1623 schon Vorstand der Lucasgilde in Utrecht war, darauf hinzuweisen, dass er schon seit längerer Zeit wieder in die Heimath zurückgekehrt sein musste. Doch wie dem auch sei — mag nun ein verwandtes Streben die verwandten Darstellungen in Italien, in Flandern, in Holland gleichzeitig hervorgerufen haben, oder mögen dieselben durch den Einfluss des Caravaggio, der sie zuerst und am effectvollsten behandelte, ihre Verbreitung gefunden haben — diese Gemälde, welche bei Honthorst und seinen Schülern noch heimathlose und oft selbst rohe und karikirte Gestalten aufweisen, erhalten erst durch die kerngesunde

humoristische Auffassung des Frans Hals, durch seinen geistreichen Pinsel Fleisch und Blut, werden zu derben aber ächten holländischen Volksfiguren voll köstlichsten Humors. Zu den frühesten Werken dieser Art gehören u. a. die „singenden Knaben“ in Cassel und ein Bild ähnlichen Gegenstandes in der Sammlung Suermondt; nach dem blonden Ton und der etwas trockenen Behandlung, die noch an G. Honthorst erinnert, mögen sie um das Jahr 1625 entstanden sein. Etwa aus dem Jahre 1630 ist dann der köstliche Lautenspieler — nach Burger das Portrait des A. Brouwer, welches kürzlich mit der Sammlung Dupper in Dordrecht in das Museum zu Amsterdam übergegangen ist; noch um ein bis zwei Jahrzehnte später mag die berühmte „Hille Bobbe“ der Sammlung Suermondt, mögen die verschiedenen „Rommelpotspeeler“ entstanden sein, die an lebendiger Auffassung, Humor und Breite des Machwerks kaum ihres Gleichen haben.

Doch ehe der Meister sich dieser fast schrankenlosen Freiheit überliess, macht derselbe noch eine Periode seiner Entwicklung durch, welche wohl mit Recht als die Epoche seiner höchsten Blüthe betrachtet wird. Dieselbe liegt etwa zwischen den Jahren 1630 und 1640. Diese Zeit ist zugleich die productivste des Künstlers, und von den erhaltenen Werken, gehören derselben fast die Hälfte an. Zwei der hervorragendsten Meisterwerke besitzt wieder das Museum in Haarlem. Das frühere, im Jahre 1633 entstandene, stellt eine Versammlung der Offiziere des Schützencorps zum heil. Andreas dar. Dies Mal haben sich jedoch die 14 Würdenträger nicht an der Festtafel, sondern unter den schattigen Bäumen eines Parkes zusammengefunden. Die Gruppirung ist hier so geschmackvoll und doch so ungesucht und einfach, die Färbung, welche in jenen beiden Bildern vom Jahre 1627 gar zu hell, fast bunt erschien, ist durch einen kühlen grauen Gesammton so fein harmonisch gestimmt, die Durchführung erscheint trotz aller Breite so vollendet, dass ich kein Bild des Meisters diesem an die Seite zu setzen vermag, ja dass es unter allen Schöpfungen der holländischen Schule wohl nur hinter Rembrandt’s berühmter „Nachtwache“ zurückzustehen braucht. Von gleicher Meisterschaft des Machwerkes ist auch das zweite Schützenstück vom Jahre 1639, das umfangreichste Bild des Meisters, welches nicht weniger als 19 Mitglieder des Schützencorps zum heil. Georg enthält, unter denselben auch den Meister Frans Hals selbst. Leider beeinträchtigt den vollen Genuss des Bildes die Art der Anordnung, indem nämlich die Figuren in zwei Reihen übereinander wie aufmarschirt dastehen. Von gleicher Vollendung und von gefälligerer Anordnung ist ein anderes grosses Schützenstück im Stadthause zu Amsterdam aus dem Jahre 1637.

Neben diesen unübertroffenen Darstellungen einer lebensfrohen und selbstbewussten, aber auch stolzen und schroffen Männerwelt verdanken wir dieser Zeit des Meisters auch einige weibliche Bildnisse von grösster Anmuth und zartester Weiblichkeit. Das schönste Beispiel derselben, eine der reizendsten Schöpfungen des Pinsels, ist das Bildniss eines jungen Mädchens aus der Haarlemer Patrizierfamilie van Berensteyn, nebst zwei anderen Portraits vom Jahre 1629 und einem grossen Familienbildnisse aus derselben Zeit, einem wahren Meisterwerke in der leuchtenden Färbung und dem blonden Ton dieser Periode im Besitze der Berensteyn'schen Stiftung zu Haarlem. Naive Kindlichkeit ist hier mit einem vornehmen Wesen in Haltung und Ausdruck so wunderbar gepaart, die kräftigen und tiefen Farben der malerischen Tracht sind so harmonisch zusammengestellt, in einen so feinen Ton gehüllt, dass Burger in seiner lebendigen Beschreibung des Bildes zugleich Rubens und van Dyck, Velazquez und Rembrandt darin zu sehen glaubt und doch den Frans Hals allein und ganz darin erkennt.

Wenn wir im Museum von Haarlem nur die bisher besprochenen Schützenstücke des Meisters gesehen haben, werden wir plötzlich erstaunt vor einem Bilde stehen bleiben, das uns freilich — wie jedes Bild des Frans Hals, den Namen seines Meisters sofort entgegenruft, das uns aber in vielen Beziehungen fremdartig erscheinen wird. Woher dieses eigenthümliche Helldunkel? woher der warme, fast goldige Ton? woher diese charakteristischen Eigenschaften eines Rembrandt in einem Bilde des F. Hals, welches 1641, also nur zwei Jahre nach jenem grossen Schützenstücke von 1639 entstanden ist? Unter dem frischen Eindrucke, welchen mir dies Bild bei meinem ersten Besuche der Sammlung machte, notirte ich mir in meinem Katalog: „Vorahnung von Rembrandt's Staalmeesters" im Museum von Amsterdam (vom Jahre 1661), und, wie ich später erfuhr, hatte das Bild denselben Eindruck auch auf Vosmaer und Burger gemacht. Uebrigens steht dieses Bild unter den Werken des Meisters nicht allein da; schon seit dem Jahre 1635 lässt sich in verschiedenen Bildnissen ein grösserer oder geringerer Einfluss von Rembrandt's Kunstweise erkennen, welcher gerade um diese Zeit für die Richtung der gesammten holländischen Malerei bestimmend zu werden beginnt. Dahin gehören namentlich zwei weibliche Bildnisse im Museum zu Frankfurt und im Museum van der Hoop zu Amsterdam, letzteres aus dem Jahre 1639.

Doch ist der Einfluss Rembrandt's, welcher in jenem Bilde der Vorsteher des Elisabethstiftes vom Jahre 1641 am stärksten sich geltend macht, nur ein vorübergehender; er bildet für Hals gleichsam nur das Durchgangsstadium, die Anregung für eine neue Richtung seiner künstle-

rischen Entwicklung, welche derselbe von jetzt an beibehält und bis zu seinem Tode nur mehr und mehr fortentwickelt. Das Streben nach einer möglichsten Vereinfachung der Färbung wie des Machwerkes macht sich in den Bildern dieser Periode des Meisters immer stärker geltend; ein kühler grauer Ton des Colorits wird vorherrschend, mit welchem Hals die dunkle Färbung der Kleidung, wie sie in dieser Zeit allgemein Mode wird, in vortreffliche Harmonie zu bringen weiss. Bis zu welcher Consequenz der Meister diese Richtung verfolgte, welche eine interessante Analogie in Rembrandt's Entwicklung seit dem Jahre 1655 hat, beweisen zwei Gegenstücke im Haarlemer Museum aus dem Jahre 1664, die letzten uns bekannten Bilder des Meisters, welche die Vorsteher und die Vorsteherinnen des Oude-Mannen-Huis in Haarlem darstellen. Der Katalog des Museums nennt diese Bilder „unvollendet"; allein der Vergleich mit anderen Bildnissen aus dieser Epoche beweist uns, dass Hals diese Bildnisse, welche an Breite des Machwerks allerdings Alles übertreffen, was uns Hals, ja was uns irgend ein Künstler hinterlassen hat, für vollendet hielt und halten konnte. Denn der bekannte Ausspruch Rembrandt's, dass ein Bild vollendet sei, sobald die Absicht des Meisters darin erreicht sei, gilt im vollsten Maasse für diese beiden Bilder. Mit welcher Sicherheit sind hier die Formen nur in ihren allgemeinsten aber auch characteristischsten Zügen hingeschrieben; wie geistreich ist mit der flüchtigsten Andeutung doch das nothwendigste Maass der Färbung gegeben! Wahrlich eine wunderbare Frische des Geistes, eine erstaunliche Sicherheit der Hand wohnte noch in dem 80jährigen Greise! Freilich, wie der Meister selbst als ein Ueberrest einer vergangenen thatenvollen und erhabenen Zeit fremdartig in diese mehr und mehr in Wohlleben und Charakterlosigkeit versinkende Zeit hinein ragt, so stehen auch diese Werke der Welt, die sie umgab, schon fremd gegenüber. Der derbe Pinsel des Meisters hatte nicht zu schmeicheln gelernt; und es scheint uns fast, als schaute die junge elegante Welt, die zierlich gelockten Dämchen in jenen Bildern erschrocken und ängstlich über das schmutzige, zerfetzte Gewand, in welches sie der alte Meister gekleidet — sie, die nur an die geleckte, delicate Hülle eines F. Mieris und C. Netscher gewöhnt sind.

Ehe ich näher auf den Charakter und die Bedeutung der Werke des Meisters eingehe, will ich es versuchen in möglichster Kürze eine Uebersicht über die erhaltenen Werke zu geben und zwar mit besonderer Berücksichtigung der in Deutschland vorhandenen Bilder, da Burger in seiner Besprechung einen Theil derselben nur flüchtig oder überhaupt nicht erwähnt.

Die hervorragenden Meisterwerke, welche Holland noch besitzt,

habe ich soeben näher besprochen. Dazu kommen noch folgende mir bekannte Werke: Haarlem besass ausser den sechs grossen Bildnissen des städtischen Museums und den vier Portraitstücken aus der Familie van Berensteyn in der Berensteyn'schen Stiftung bis vor Kurzem in dem Hofje van Heythuysen das kleine Bildniss des Stifters in ganzer Figur, der, behaglich in einen Sessel gelehnt, mit seinem spanischen Rohrstöckchen spielt, wohl das vollendetste, wirkungsvollste Werk dieser Art, welches wir besitzen. Dasselbe ist vor einigen Monaten für die Summe von 22000 Francs in den Besitz des Museum zu Brüssel gelangt. In Haarlem besitzt ausserdem Dr. van der Willigen zwei männliche Portraits, von denen das eine durch seine ausserordentliche Breite ausgezeichnete Bildniss der spätesten Zeit einen Schüler des F. Hals, Vincent Laurens van der Vinne darstellt. In Amsterdam haben wir bereits das prachtvolle Schützenstück vom Jahre 1637 in dem dortigen Stadthause erwähnt; das Museum besitzt ausser jenem köstlichen Lautenspieler, der erst vor Kurzem durch das Dupper'sche Legat erworben ist, noch ein ausserordentlich wirkungsvolles Brustbild eines jungen Mannes und das schon durch seinen Gegenstand höchst interessante Bildniss von Hals und seiner zweiten Frau, welches wahrscheinlich kurz nach der Vermählung im Jahre 1616 entstanden sein wird, ein Bild, das uns ebenso durch seine liebenswürdige, heitere Auffassung wie durch die kräftige Behandlung anspricht, welche noch sehr an das grosse Schutterstuk vom Jahre 1616 erinnert. Die Sammlung des Herrn Six in Amsterdam, auch jetzt noch die bedeutendste Privatsammlung Hollands, nachdem im Jahre 1852 ein Theil derselben und darunter auch das ebenerwähnte Meisterwerk des F. Hals auf Auctionswege verschleudert ist, besitzt noch zwei vortreffliche Bilder aus der mittleren Zeit des Meisters: das Brustbild eines jungen Mannes und das kleine Bildchen eines Lautenspielers, welche Burger in seinem Verzeichnisse übersehen hat. Auch ein vortreffliches männliches Bildniss der Sammlung van Blockhuysen zu Rotterdam aus dem Jahre 1645 lässt derselbe unerwähnt, welches Anfangs vorigen Jahres mit jener Sammlung versteigert ist. Das weibliche Bildniss im Museum van der Hoop zu Amsterdam habe ich bereits oben besprochen. Die öffentliche Sammlung im Haag, sonst so reich an Meisterwerken der holländischen Schule, besitzt kein Bild von Hals; dagegen finden wir in der Galerie des Herrn Neville Goldsmith zwei höchst interessante Bilder: ein männliches Porträt vom Jahre 1663 von grösster Bravour und ein vortreffliches Exemplar des durch Stiche und Schulcopien bekannten „Rommelpotspeeler." Wenn auch diese Musik unser modernes Ohr wenig erquicken würde, das Entzücken und die heitere Stimmung, in welche dieselbe die umstehenden Gassenbuben

versetzt, reizt auch den Beschauer unwiderstehlich, sich mit zu freuen und mit zu lachen. Das Museum zu Rotterdam, welches durch den verhängnissvollen Brand im Jahre 1864 unter anderen Kunstschätzen auch ein vortreffliches kleines Bildniss von Hals aus dem Jahre 1634 einbüsste, hat vor einiger Zeit wieder ein grosses meisterlich behandeltes Portrait eines würdigen Alten erworben. Eine Anzahl Bildnisse im Privatbesitz, welche in der Gesellschaft Arti et Amicitiae zu Amsterdam im Jahre 1867 ausgestellt waren, und von denen Bürger einige aufführt, habe ich nicht gesehen. Auch ein grosses Schützenstück, welches Houbraken in den Colvenirs Doelen zu Delft erwähnt, erinnere ich mich nicht dort noch gesehen zu haben. Es ist dies das einzige Bild, welches Houbraken besonders aufführt und zwar mit dem für die ältere Kunstkritik bis in das Alterthum hinauf so charakteristischen Lobe: „so kräftig und treu nach der Natur geschildert, dass es den Anschein hat, als wollten die Figuren den Beschauer anreden."

An Zahl der Bilder, wenn auch nicht an innerem Werth derselben werden die holländischen Sammlungen durch die deutschen Galerien übertroffen. Burger führt freilich nur etwa 20 Portraits aus denselben an, und zwar darunter irrthümlich einige, welche sicher nicht von Hals herrühren; doch glaube ich 40 Bilder des Meisters in Deutschland nachweisen zu können.

Am reichsten ist die prächtige Sammlung des Belvedere in Cassel bedacht, nämlich mit 7 Bildern. „Zwei musicirende Knaben," die ich schon erwähnt habe, gehören der ersten Zeit des Meisters an und erinnern noch an ähnliche Darstellungen von G. Honthorst. Dagegen ist ein „lachender Bauer" in rother mit gelben Borten besetzter Jacke, den Krug in der Linken, schon ganz selbständig und frei im Machwerk und von köstlichstem Humor. Seine Entstehung wird etwa gleichzeitig mit zwei anderen Bildern fallen (etwa um das Jahr 1630), mit den Bildnissen eines vornehmen Holländers und seiner Gemahlin in reichem Kostüm, die mit einer grösseren Sorgfalt der Behandlung doch die gewohnte grandiose Auffassung verbinden. Die kleinen Brustbilder von zwei Männern mit breiten Klapphüten sind in dem grauen Ton der späteren Zeit gehalten und mögen etwa aus dem Jahre 1650 stammen. Mindestens um zehn Jahre später scheint mir das letzte Gemälde der Sammlung entstanden zu sein, das Brustbild eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung mit breitrandigem Hut, der nachlässig über die Rückseite eines Stuhls gelehnt mit seinem liebenswürdigen Lächeln unwiderstehlich den Beschauer fesselt. Die meisterhafte Radirung, welche W. Unger von diesem Bildnisse eben vollendet hat, giebt einen Begriff davon, mit wie

unglaublich wenig Mitteln Hals hier die grossartigste Wirkung erzielt hat. Zwei Bildnisse, welche früher im Privatbesitze zu Cassel sich befanden, sind durch den leichtsinnigen Besitzer der dortigen Akademie vermacht, wo sie jetzt zum Spielball der Restaurir-Scherze (von Künsten kann man hier nicht mehr sprechen) der Herren Lehrer und Schüler dienen. Das männliche Portrait ist vom Jahre 1635, das weibliche erst von 1640 datirt; beide müssen früher von lebensvoller Wirkung gewesen sein. — Vier Bildnisse unseres Meisters, welche das Berliner Museum besitzt, gehören zu den spätesten aber glücklichsten Acquisitionen desselben: zwei derselben, die Brustbilder eines jungen Mannes und seiner Gemahlin, zählen durch die frische, heitere Färbung, die lebensfrohe Auffassung zu den schönsten Bildern der früheren Zeit. Sie mögen etwa gleichzeitig mit zwei kleinen Bildnissen entstanden sein, von denen das eine vom Jahre 1627 datirt ist. Es stellt den würdigen Professor Johannes Acronius dar, der, einen schweinsledernen Codex in der Linken, mit der Rechten so lebendig demonstrirt, als ob er auf dem Katheder stände, — in seiner trocknen aber breiten Behandlung ein ebenso lebendiges Bild eines thätigen Alters, wie das Gegenstück, das Brustbild eines vornehmen jungen Mannes in reicher Tracht, durch seine flüssige Behandlung, durch seine flotte Auffassung ein köstliches Abbild einer lebensfrohen, kerngesunden Jugend! Ein weibliches Portrait aus der mittleren Zeit des Meisters befindet sich bis jetzt noch in den Vorräthen der Sammlung. Im Privatbesitz zu Berlin ist mir noch ein tüchtiges Bildniss einer Dame aus dem Jahre 1638 bekannt. — Der Katalog der Dresdener Galerie führt unter dem Namen F. Hals vier Bildnisse auf. Zweifellos ächt, wenn auch wenig bedeutend, erscheinen mir nur zwei derselben in kleinem Format, welche bis vor Kurzem mit Unrecht als Selbstportraits des Meisters bezeichnet waren. Ein drittes Portrait in derselben Grösse ist für ein Werk des Hals etwas kleinlich in der Auffassung, während endlich das grosse weibliche Bildniss, welches unter seinen Namen geht, mit F. Hals durchaus Nichts gemein hat. — Zwei Bildnisse von besonderer Schönheit besitzt die Galerie zu Gotha: das Brustbild eines jungen Mannes (VIII 40.) ist ebenso durch sorgfältige Durchführung und Feinheit des Tones ausgezeichnet, wie ein zweites männliches Bildniss (VIII. 25.) durch Bravour und Einfachheit der Färbung. Burger muss die Gothaer Sammlung nicht gekannt haben, sonst würde er dies Meisterwerk aus der spätesten Zeit des F. Hals nicht nach dem Vorgange des Katalogs als Th. de Keyser aufgeführt haben, ebenso wie er die Bezeichnung eines höchst mittelmässigen weiblichen Portraits (VIII. 64.) als Hals für irrthümlich erkannt haben würde. — Das Städel'sche Museum zu Frankfurt hat unter seiner

kleinen aber gewählten Zahl von Meisterwerken aller Schulen auch einige vortreffliche Bildnisse von Hals erworben. Ich habe bereits das grosse Portrait einer holländischen Dame erwähnt, das nach seiner auffälligen Verwandtschaft mit Rembrandt'schen Bildnissen etwa in die Zeit von 1635 bis 1640 zu setzen ist. Aus derselben Zeit — und zwar aus dem Jahre 1638 — datiren zwei andere Bildnisse, welche noch aus der Sammlung des Stifters Staedel stammen; es sind die Brustbilder eines jungen Holländers und seiner Gemahlin, so frisch, so lebendig und doch schon von einer solchen Einfachheit und Breite des Machwerkes, wie selten in dieser Zeit. Das kleine Bildniss eines jungen 24jährigen Cavaliers vom Jahre 1624, welches als eine „Nachahmung des A. van Dyck" bezeichnet ist (Nr. 120), ist von so frischer Auffassung, jenem Bildniss in Berlin vom Jahre 1627 so nahe verwandt, dass ich es für ein durchaus ächtes Bild des F. Hals halten möchte, wenn auch die Behandlung, soweit die ungünstige Stelle des Bildes ein Urtheil erlaubt, noch nicht so frei und leicht ist als in dem Berliner Portrait. — Die grossherzogl. Sammlung in Schwerin besitzt ausser einem sorgfältiger als gewöhnlich durchgeführten Portrait, welches der Katalog unter dem Namen A. van Dyck aufführt, die Rundbilder eines jungen Zechers und eines Flötenbläsers; die lustigen Kerlchen haben beide einen Augenblick ihr Geschäft unterbrochen, um all' den Lachstoff, den sie in sich haben aufsammeln müssen, einmal herzlich auszuschütten. Ein ganz verwandtes Rundbild eines heiteren Jungen, der eine Flöte in der Hand hält, besitzt Herr Suermondt in Aachen, wie jene Schweriner Bilder eine derbe und flotte Studie nach der Natur aus der früheren Zeit des Meisters. Dieser Zeit gehört auch ein anderes Bild derselben Sammlung an, das Brustbild eines singenden Knaben, der zu seinen künstlerischen Productionen selbst den Capellmeister abgiebt. Auch das kleine Bildniss eines vornehmen alten Herrn, das ausnahmsweise, wie auch das Bild des Jünglings in der Berliner Sammlung, auf Kupfer gemalt ist, besitzt eine grosse Anziehungskraft. Aber wer vermag diesen Bildern die nöthige Aufmerksamkeit und Anerkennung zu zollen, wo neben denselben eine Schöpfung des Meisters hängt, welche an Bravour des Machwerks, an derb humoristischer Auffassung unter den Werken der Meister aller Schulen kaum ein Gegenstück finden möchte! Die Hille Bobbe, die wüste Matrosenmutter von Haarlem, — ein Bild, das wir ebenso ungern als charakteristischen Volkstypus wie als malerische Schöpfung entbehren möchten — hat bereits unter den Kunsthistorikern so viel begeisterte Bewunderer gefunden, ist durch Flameng's Radirung und von der Ausstellung zu München noch so lebhaft in der Erinnerung aller Kunstfreunde, dass uns eine nähere Beschreibung da-

durch erspart sein wird. — Unter den norddeutschen Sammlungen besitzt nur eine, das Museum zu Braunschweig, ein Bildniss in ganzer Figur, welches als F. Hals gilt und allgemein bekannt ist. In der That hat diese prächtige Gestalt eines würdigen alten Patriziers, angeblich eines Herrn van Ruyter, eine so treffende Charakteristik, eine solche Lebendigkeit, dass man zunächst an Hals denkt; und namentlich wenn man das Bild auf seinem alten Platze in der schwachen Beleuchtung gesehen hat, begreift man dass ausserordentliche Lob, welches Burger diesem Bilde als einem Werke ersten Ranges des F. Hals gespendet hat. Jetzt hat das Bild einen günstigeren Platz bekommen, aber entschiedeu zu seinen Ungunsten; in der hellen Beleuchtung fällt sofort ein Widerspruch der lebendigen Auffassung mit der Technik auf, mit einer gewissen Kleinlichkeit der Mache, mit einer Unsicherheit der Zeichnung, einem Mangel an Haltung, wie wir ihn in keinem Bilde des Meisters finden. Das Bildniss ist gewiss werth, auch fortan einen würdigen Platz unter den zahlreichen Schätzen jener Sammlung einzunehmen, nicht aber als ein F. Hals, sondern nur als das Werk eines durch ihn beinflussten Meisters, vielleicht des Jan de Bray. Diesen Eindruck wird auch Unger's Radirung bestätigen, welche das Original treu wiedergiebt. — Das entgegengesetzte Schicksal verdient dagegen ein Bild der Münchener Galerie, jenes grosse Familiengemälde, welches man in neuerer Zeit dem Hals hat absprechen wollen. Otto Mündler nennt es in seiner bekannten und meisterhaften Kritik des Margraff'schen Kataloges das Werk eines Flamänders, vermuthlich des Martin Pepyn, und zwar will er in den Bildnissen die Familie des bekannten Thiermalers Snyders wiedererkennen. Auch Burger stimmt ihm in der letzteren Ansicht bei, vermuthet aber, ohne mit Bestimmtheit dem Hals das Bild absprechen zu wollen, dass es von der Hand des Cornelis de Vos herrühre. Nachdem das Bild jetzt unter der neuen Direction endlich einen guten Platz bekommen hat, würden wohl beide Kenner ihr altes Urtheil reformiren und Waagen zustimmen, welcher das Bild stets für ein Hauptwerk des Meisters erklärte. Allerdings hat dasselbe Eigenthümlichkeiten, durch welche es von fast allen Werken des Meisters mehr oder weniger abweicht. Zunächst schon in der Färbung: die gebrochenen Farben in den Kleidern der Kinder, die leuchtende Färbung des landschaftlichen Hintergrundes erinnern auffallend an die späteren Bilder des Rubens. Auch bietet das Bild in sich Widersprüche; während das Ehepaar, das in der Mitte gruppirt ist, bei aller Breite und kräftiger Färbung mit grosser Liebe durchgeführt ist und sich meisterlich auf dem Grunde eines violetten Vorhanges abhebt, sind die Kindergruppen zur Rechten und Linken der Eltern etwas flau und

flach und stehen hart und unvermittelt auf dem architektonischen Hintergrunde. Und doch spricht aus dem Ganzen sofort die Hand und der Geist des F. Hals, seine frappante Auffassung, seine flotte Behandlung. Die auffallend decorative Wirkung des Bildes lässt sich wohl aus dem Orte erklären, für welchen es bestimmt war. Und wenn uns nicht alles in dem Bilde befriedigt, so müssen wir berücksichtigen, dass dasselbe der früheren Zeit des Meisters, etwa dem Jahre 1625 angehört, also noch früher entstanden ist als das bereits mehrfach erwähnte Bild der Familie Berensteyn in Haarlem, mit welchem es grosse Verwandtzchaft zeigt, ohne es jedoch völlig zu erreichen. In dem Portrait des Mannes vermag ich Nichts von den durch van Dyck's Bildniss allgemein bekannten Zügen des F. Snyders zu erkennen; wir werden vielmehr auch hier die Familie eines angesehenen Haarlemer Patriziers vor uns haben. Eine Bemerkung will ich nicht unterdrücken, die ich bei meiner letzten Anwesenheit in München vor diesem Bilde zu machen glaubte, obgleich ich sie nicht habe selbst controliren können. Die Bildnisse der Kinder erinnerten mich sofort an die Portraits eines Jungen und eines Mädchen mit einem Korbe voll Blumen und Früchten in der Casseler Galerie (Nr. 298. 299), im Katalog sicher mit Unrecht van Dyck genannt; die Aehnlichkeit der Physiognomien, der Stellungen und namentlich auch des Machwerks brachten mich auf den Gedanken, dass auch diese Bilder von Hals herrühren könnten. Leider hängen sie sehr ungünstig auf einer dunklen Fensterwand. Es scheint mir hier am Orte, auf ein anderes vorzügliches Portraitstück hinzuweisen, welches ich nicht mit Sicherheit dem Hals zuzusprechen wage. Es befindet sich in der fast unbeachteten öffentlichen Sammlung zu Innsbruck, welche freilich nur eine kleine Anzahl von Bildern enthält, darunter aber eine Reihe von Meisterwerken der holländischen Schule. Es ist dies ein Familienbild, welches ein altes und ein junges Ehepaar darstellt, die sich zum Mahle versammelt haben. Die Figuren sind hier weniger bewegt, einfacher gegeben, als wir es bei F. Hals gewohnt sind; und doch sind sie so lebendig und sprechend im Ausdruck, die sorgfältige Behandlung ist so sicher und pastos, das Colorit so kräftig und leuchtend, dass ich keinen anderen Meister dafür zu nennen vermag, als gerade Hals. Darin bestärkt mich noch der Umstand, dass das Bild, welches nach den Kostümen und der Behandlung etwa um das Jahr 1620 entstanden sein muss, auffallende Verwandtschaft mit jenem frühesten Schützenstücke unseres Meisters aus dem Jahre 1616 zeigt. Die jetzige Benennung des Bildes als Bartholomäus van der Helst stammt noch aus der Zeit, wo man diesen Meister als Collectivbegriff für alle nicht genau bestimmbaren niederländischen Portraits behandelte,

wie denn noch heute der Katalog der Münchener Galerie, welche keinen einzigen ächten van der Helst besitzt, Bilder von Cornelis de Vos, Willem Honthorst und Mierevelt unter seinem Namen aufführt.

Die reichen Gemäldesammlungen Wien's besitzen freilich nur einige wenige Bilder unseres Meisters, von denen jedoch mehrere zu seinen bedeutendsten Werken gehören. Verhältnissmässig am wenigsten hervorragend ist das einzige Bild des Belvedere, welches mit Ausnahme einiger guter Bilder von Rembrandt und des bedeutendsten Meisterwerkes von Jacob Ruisdael an hervorragendenWerken der Holländischen Schule sehr arm ist. Jenes Bildniss von Hals stellt einen jungen Mann dar, der in der Linken einen Handschuh hält. Es mag etwa um das Jahr 1650 entstanden sein und galt merkwürdiger Weise bis vor Kurzem als Teniers. Das Bildniss eines Jünglings, welches diesem Bilde sehr verwandt ist und nur wenig später entstanden sein kann, befindet sich in der Sammlung des Herrn van Haanen. Das imposanteste Gemälde, welches mir in Deutschland von der Hand des Meisters bekannt ist, besitzt die Sammlung des Fürsten Lichtenstein. Burger hat dies Bildniss eines holländischen Cavaliers in ganzer Figur zuerst als ein Werk des F. Hals erkannt, während es bis dahin als van der Helst ging. Es wundert mich jedoch dass Burger nicht sofort in dem Bilde auch die Persönlichkeit des Willem van Heythuisen erkannt hat, den er doch aus den anderen Portraits in Haarlem und Paris kannte, und zumal er selbst ein lebensgrosses Bildniss dieses Mannes in ganzer Figur aufführt, welches im Jahre 1800 auf der Auction einer Wittwe Oosten de Bruyn zu Haarlem für 51 Gulden versteigert wurde, und das in Beschreibung und Maassen mit dem Bilde bei Lichtenstein übereinstimmt. Heute würde dasselbe freilich kaum mit dem 1000fachen Preise entsprechend bezahlt sein. Inmitten der lebensfrischen breitesten Bildnisse eines Rubens und der elegantesten Portraits eines van Dyck fällt der Blick des Beschauers doch wieder und wieder auf diese markige selbstbewusste Gestalt, an welcher jeder Zoll den vornehmen, reichen Patrizier kennzeichnet, der sich bewusst ist, dass unter seiner Mitwirkung die Freiheit des Vaterlandes erkämpft wurde, dass seine Schiffe von den fernsten Küsten die Erzeugnisse der Fremde in die Heimath bringen oder als Kreuzer dem spanischen Erbfeinde Vernichtung drohen, dass er selbst als Mitglied der Staaten von Holland eine entscheidende Stimme mitzureden hat in den Sachen des Vaterlands, in den Angelegenheiten der Welt. Diesem Meisterwerke aus der Blüthezeit des Künstlers (zwischen 1630 und 1635), das bei aller Bravour der Conception und Erscheinung eine so liebevolle Durchführung aufweist, dass sich das Machwerk als solches fast ganz verleugnet, schliessen sich

zwei Bildnisse in der Galerie des Herrn Gsell gerade durch ihre bewunderungswürdige Technik ebenbürtig an. Das frühere derselben ist das Bildniss eines Mannes von 36 Jahren in reichem schwarzen Sammtanzuge, das breiteste Portrait, welches mir aus dieser Zeit — es ist vom Jahre 1634 datirt — bekannt ist. Und doch erscheint es noch sorgfältig durchgeführt neben dem andern Bilde, neben dem Portrait eines Herrn in mittleren Jahren, welcher, den Kopf mit dem breiten Klapphute bedeckt, einen kurzen Mantel sich straff um den Leib gezogen hat. War jenes Bildniss schon in breiten, grossen Massen wiedergegeben, so scheint hier Alles nur mit breiten Pinselstrichen fast unvermittelt neben einander gesetzt zu sein; herrschte dort schon ein aussergewöhnlich kühler, aber kräftiger grauer Ton, so ist dies Bild fast „grau in grau“ behandelt. Aber wie fein ist die ganze Scala des Grau darin durchgemacht und auf diese Weise doch eine farbige Wirkung erzielt. Wie lebensvoll ist der Ausdruck, wie vortrefflich die Modellirung in jenen breiten Pinselstrichen gegeben! Unter den Meisterwerken der spätesten Zeit verdient dies Bild gewiss seinen Platz unmittelbar neben dem Portrait des jungen Mannes im Belvedere zu Cassel. Herr Gsell besitzt auch noch ein sehr schönes Exemplar des Rommelpotspeeler, zwar in kleinem Maasstabe, aber wahrhaft gross in lebendigem humoristischem Ausdruck und meisterhafter Technik. Des kleinen Portraits von Th. Schrevelius in derselben Sammlung habe ich schon früher Erwähnung gethan.

Die Galerien anderer Länder sind mit Ausnahme derer von Paris und Petersburg arm an Bildern des Frans Hals.

In Belgien besitzt die Sammlung des Herzog von Arenberg in Brüssel einen „lustigen Zecher“ voll guter Laune und breitem Machwerk. Ausserdem kenne ich nur noch ein grosses männliches Bildniss der späteren Zeit in der Sammlung des Herrn Cremer zu Brüssel.

In England, das früher nach einer Reihe von Blättern in schwarzer Kunst zu urtheilen, welche englische Stecher im vorigen Jahrhundert nach Bildern unseres Meisters in englischen Sammlungen ausgeführt haben, eine ansehnliche Zahl guter Werke besessen haben muss, führt Waagen (in seinen Treasures) nur ein einziges Bildniss in Buckingham Palace auf.

Spanien und Italien besitzen — soviel ich weiss — kein ächtes Bild von der Hand des Meisters.

Die Sammlung der Eremitage in Petersburg enthält dagegen fünf Bildnisse von Hals, die nach Waagen's näherer Beschreibung von hervorragender Bedeutung sein sollen.

Die öffentlichen Sammlungen in Frankreich enthielten bis vor Kurzem freilich nur ein Werk des Meisters, nämlich das historisch höchst interessante Bildniss von Descartes, welches kurz vor seinem im Jahre 1650 erfolgtem Tode gemalt ist. Durch die reiche Stiftung der Sammlung Lacaze hat das Louvre im vorigen Jahre ausser zwei Bildnissen noch die breite Studie einer wüsten Dirne erworben, welches Flameng als würdiges Gegenstück zur Hille Bobbe der Sammlung Suermondt gestochen hat. Wie Herr Lacaze, so haben eine Anzahl von Privatbesitzern in Paris, eine ganze Reihe von Meisterwerken des F. Hals in ihren Sammlungen vereinigt, von welchen Burger in seiner Besprechung eingehendere Nachricht giebt. Hier nur eine kurze Uebersicht über dieselben; denn da auch sonst die reichen Kunst-Schätze, welche in Paris aufgehäuft sind, ihre Besitzer häufig wechseln, so werden namentlich die jetzigen politischen Verhältnisse auch in den Kunstsammlungen grosse Veränderungen hervorrufen.

Der Marquis Hertford, dessen grossartige Sammlungen nach seinem kürzlich erfolgten Ableben in den Besitz von Maurice Richard übergegangen sind, hatte aus der Sammlung Pourtalès das köstliche Bildniss eines jungen reich gekleideten Holländers (vom Jahre 1624) für 50,000 Frs. erworben. Kurz darauf erstand James Rothschild aus der Sammlung van Brienen eine Wiederholung nach dem wundervollen kleinen Bildniss des Herrn W. von Heythuisen in Haarlem, welches ich bereits erwähnt habe, für die Summe von 35,000 Frs. Seitdem gehörte es in Paris zum guten Tone, Bildnisse von der Hand des F. Hals und zwar um jeden Preis zu acquiriren. In der Sammlung Double befindet sich noch ein kleines Portrait desselben Herrn van Heythuisen in halber Figur, welches J. Jacquemart für die Gazette des Beaux-Arts sehr kräftig radirt hat. In den Galerien Gigoux und J. Pereire führt Burger je 1, bei Herrn Lavalard 2 Bildnisse von Hals auf. Der Graf Mniszech besitzt ausser einer vortrefflichen Wiederholung der Rommelpotspeeler vier grosse Bildnisse, von denen zwei aus dem Jahre 1643 datirt sind. Die Sammlung des Herrn Oudry, welche im Jahre 1869 versteigert wurde, zählte sogar — wenn ich mich recht erinnere — sieben Gemälde von der Hand des Meisters, unter welchen genreartige Portraits die Mehrzahl bildeten. Endlich besass Burger selbst ein köstliches Bildniss von dem bekannten Jan Barentz, dem Schuster von Haarlem und zugleich Lieutenant des Admirals Tromp, wenn es galt, das Vaterland gegen die Flotten des Feindes zu vertheidigen — eine Gestalt, wie sie nur jene Zeit hervorbringen, und wie sie nur Hals uns so treu und charakteristisch wiedergeben konnte: den hohen Klapphut im Nacken, in eine schlichte Jacke gekleidet lächelt er seelig das hohe

Weinglas an, das er im Begriff ist zum Munde zu führen mit Händen zum Entern wie zum Schustern gleich geschickt.

Der Ueberblick über die Werke des Frans Hals dient uns zur Grundlage, um daraus das Bild des Künstlers zu gewinnen.

Es wird uns zunächst sofort die Beschränktheit und Einseitigkeit des Meisters in Bezug auf die Wahl seiner Stoffe, eine nicht zu leugnende Armuth der Erfindung ins Auge fallen. Frans Hals ist ausschliesslich Bildnissmaler, selbst seine Studien aus dem Volksleben sind nur genreartige Bildnisse. Mögen wir den Grund dieser Eigenthümlichkeit in der Individualität des Künstlers finden oder in dem gesteigerten Verlangen des holländischen Publikums, sich portraitiren zu lassen — Beides ist ja nur ein Ausfluss der Zeit, und in dieser werden wir daher auch die wahre Begründung von dieser Einseitigkeit des Frans Hals zu suchen haben. Wir sahen, wie die historische Malerei in Holland auf den verkümmerten Traditionen basirte, welche sie aus Italien empfangen hatte, wie sie aber trotzdem so tiefe Wurzeln geschlagen hatte, dass sie noch lange Zeit als die wahre und die grosse Kunst gelten konnte. Die bedeutenden Talente wenden sich daher der unmittelbaren Darstellung der Natur, namentlich der Bildnissmalerei zu, welche immer da zur Blüthe gelangen und die grössten Meister beschäftigen wird, wo ein Volk durch eigene Kraft sich rasch emporgearbeitet hat und zur Erkenntniss seines Werthes gekommen ist. Gerade dieses mit der schroffsten Individualität gepaarte und aus derselben entsprungene Selbstbewusstsein haben wir aber als den Grundcharakter des holländischen Volkes kennen gelernt; was Wunder also, dass man im eigenen Ich, dem man alle Errungenschaften verdankte, den würdigsten Gegenstand der malerischen Darstellung erblickte, und dass gerade die hervorragendsten Talente sich der Schilderung des Bildnisses zuwandten! Hatten doch auch gerade in der Portraitmalerei sich die altniederländischen Traditionen am stärksten erhalten, und hatte hier der italienische Einfluss nur günstig zur Befreiung von der alterthümlichen Befangenheit der Darstellung beigetragen, wie wir aus den Bildnissen des Scorel und seines berühmten Schülers Antonis Moro erkennen.

Dieser ausgeprägte Individualismus seines Volkes, welcher Frans Hals zum Bildnissmaler schuf, ist es zugleich, den der Meister in seinen Portraits verkörpert zur Darstellung bringt, den er treffender auffasst, geistreicher wiedergiebt als irgend ein Zeitgenosse seines Landes. Nur

ein wahrhaft grosser Künstler ist im Stande, seinen Bildnissen mit Beibehaltung der persönlichen Eigenthümlichkeit zugleich den allgemeinen Charakterzug seiner Zeit, seines Landes aufzuprägen; gerade diesen lebendig auszudrücken, und nicht etwa vor Allem durch Festhalten an kleinen und kleinlichen Aeusserlichkeiten eine täuschende Aehnlichkeit zu erzielen, wird sein höchstes Streben sein. Der Grad, im welchem Frans Hals dieses Ziel erreicht hat, sichert demselben seinen Platz unter den grössten Bildnissmalern aller Zeiten.

Die moderne holländische Malerei hat es versucht, die hervorragendsten Momente aus der grossen Vergangenheit Holland's, namentlich aus dem Befreiungskampfe in umfangreichen historischen Bildern zu verewigen. Aber alle diese Producte einer künstlichen Begeisterung und Reflection geben uns den Geist jener grossen Zeit nicht so gut wieder als ein einziges Bildniss von der Hand des Frans Hals. Mögen seine Männer versammelt sein, um sich gemeinsam in den Waffen zu üben oder zur Berathung über das Wohl des Vaterlandes, mag der Meister sie uns beim öffentlichen Festgelage oder im trauten Kreise der Familie schildern, es sind Männer in den Gefahren des Krieges und des Meeres aufgewachsen, welche gern alles daran setzen, wo es gilt, ihre Ueberzeugung, Freiheit und Glauben — aber auch ihren Vortheil durchzukämpfen; wir sehen ein Geschlecht vor uns voll der stärksten Leidenschaften, die aber ein scharfer Verstand, eine eiserne Willenskraft zu zügeln und zu leiten wissen. Aehnlich die Fauenbildnisse des Frans Hals: Ihre hausbackenen Physiognomien verrathen uns freilich, dass sie als gute Ehefrauen dem Hauswesen vorzustehen, die Schranken der Weiblichkeit einzuhalten wissen; und doch sprechen ihre Züge zugleich aus, dass sie ein Verständniss haben für die heilige Sache, für welche ihre Ehemänner so oft ihr Leben einsetzten. Eine tiefere gemüthvolle Innerlichkeit geht freilich diesen Gestalten meist ab; aber wir vermissen dieselbe nicht, sie würde nicht hineinpassen in das Bild dieser thatkräftigen Verstandesmenschen mit ihrer schroff ausgeprägten Individualität, ihrem naiven Selbstbewusstsein.

In den zahlreichen Genrebildern des Frans Hals, von denen uns leider nur ein geringer Theil erhalten ist, spricht sich ein ganz ähnlicher Charakter aus, und zwar in so hohem Maasse, dass wir hier — wie ich bereits oben ausgeführt habe — nur uneigentlich von Genrebildern reden können. Jene meist lebensgrossen Figuren von singenden und spielenden Knaben, von Musikanten, von Händlern, ausgelassenen Kneipbrüdern und losen Dirnen sind in der That Bildnisse aus den unteren Schichten des Volkes, deren toller unverwüstlicher Humor aus

derselben Quelle stammt wie das kecke vornehme Selbstvertrauen, welches seine Bildnisse der höheren Klasse aussprechen. Wie wenig Frans Hals danach strebt, ein abgerundetes Genrebild zu geben, zeigen am deutlichsten die figurenreichen Bilder, namentlich der bekannte „Rommelpotspeeler," ein Conglomerat neben einander gestellter Figuren, worin nicht einmal der Versuch einer einheitlichen Composition zu entdecken ist. Aber als das, was sie sein wollen, als lebensvolle unmittelbare Volkstypen stehen diese studienhaften Figuren auf gleicher Höhe mit den Bildnissen des Meisters, geben uns die Ergänzung, den nothwendigen Gegensatz jener vornehmen Welt.

Der Auffassung des Frans Hals entspricht seine Malweise, und zwar macht sich bei ihm das malerische Princip, welches ja überhaupt für die holländische Malerei bestimmend ist, im Colorit, in der Herrschaft des Tons geltend. Hals sieht seine Gestalten, wie sie ihm entgegentreten, wie er sie auf der Strasse, im Felde, im öffentlichen Leben kennen lernt — er sieht sie im gewöhnlichen Tageslicht, nicht wie Rembrandt im Helldunkel des gemüthlichen Zimmers. Sein Licht ist daher ein gleichmässig vertheiltes, die Färbung erscheint nur so weit modificirt, als es der Ton der freien Luft mit sich bringt. Im Interesse einer gleichmässigen Beleuchtung wählt der Künstler nicht ein helles Sonnenlicht, welches in den reichen Stoffen grelle Lichter und schwarze Schatten hervorrufen würde, sondern ein gedämpftes Tageslicht, welches die Localfarben genügend zur Geltung kommen lässt. Bei aller Brillanz der Farben, wie er dieselbe namentlich in den reichen und bunten Kostümen seiner Schützenstücke zu entwickeln weiss, ordnet Frans Hals dieselben doch immer mit der grössten Feinheit dem Colorit wie der Färbung des Fleisches unter; er lässt das Geistige stets über das Materielle dominiren, giebt die Kleider nur gerade soweit, als sie eben wirklich die Leute machen. Desshalb macht er von der Carnation stets die übrigen Localfarben abhängig, bestimmt danach die Haltung des Gemäldes und kennzeichnet so auf den ersten Blick den Kopf als den geistigen Mittelpunkt, die Hände als die unmittelbaren Vermittler des geistigen Ausdrucks. Wie meisterhaft unser Künstler die Trachten seiner Zeit für seine malerischen Zwecke auszubeuten verstanden, dafür möchte ich nur auf seine Behandlung des Schwarz, namentlich aber auf seine Benutzung der grossen weissen Halskragen hinweisen: indem er das höchste Licht in denselben concentrirt, trennt er gewissermaassen den Kopf vom Rumpfe, den Geist vom Körper; und doch stellt er die nöthige Vermittlung zwischen Beiden wieder her durch die hellen Reflexe, welche der Kragen auf der dunklen Kleidung hervorruft, wie umgekehrt durch

die Dunkelheiten, welche die durchscheinende Kleidung im Kragen erzeugt. Durch die Farbengebung ist auch die Zeichnung des Meisters bedingt. Sahen wir, das Hals schon das Licht in Massen vertheilte, die Färbung in grossen Massen zusammenfasste, so können wir uns nicht wundern, auch in seiner Zeichnung denselben grossen, nur auf das Wesentlichste zielenden Styl wahrzunehmen. Als strenger Naturalist schenkt der Künstler seinen Modellen freilich Nichts von ihren Eigenthümlichkeiten, von unschönen Zufälligkeiten; aber er ordnet diese Details durchaus dem ganzen und grossen Eindruck der Erscheinung unter. In seiner Zeichnung, bei welcher der Borstpinsel eine hervorragende Rolle spielt, giebt er die Glieder nur in ihren bedeutendsten Formen und Bewegungen, die Bewegungen der Gewänder in einem einfachen grossen Faltenwurfe, wodurch seine gleichmässige Beleuchtung, seine ruhige klare Färbung möglich wird. Die Ausführung ist natürlich durch diese malerische Auffassung des Künstlers bestimmt; er geht nur gerade so weit darin, als es das Verständniss erfordert. Desshalb macht sich der Vortrag in den Gemälden des Frans Hals ganz ausserordentlich geltend, niemals aber auf Kosten des Ausdrucks.

Gerade an der Ausführung können wir am deutlichsten verfolgen, wie der Meister innerhalb dieser allgemeinen Principien in jedem Gemälde stets der Individualität des Einzelnen Rechnung trägt, wie aber seine Behandlung auch im Laufe seiner Entwicklung, welcher wir durch einen Zeitraum von 50 Jahren folgen können, wesentlichen Veränderungen unterliegt. Bestimmend für dieselben ist das Bestreben, welches bei Hals wie bei allen hervorragenden Künstlern hervortritt, sich immer bündiger und doch zugleich klarer auszudrücken. Demgemäss lässt Hals die Ausführung immer mehr zurücktreten, vereinfacht Zeichnung und Färbung und lässt dagegen den Ton immer stärker zur Geltung kommen. Jenes Schützenstück vom Jahre 1616 im Museum zu Haarlem erinnerte uns in seiner kräftigen Färbung, in seinem gesättigten braunen Ton, den pastosen Lichtern und der sorgfältigeren Durchführung noch an die niederländische Malweise des XVI. Jahrhunderts. Kaum zehn Jahre später sahen wir den Künstler schon zu voller Eigenthümlichkeit gelangt; die Localfarben sind stärker betont, das Colorit ist schon klar und hell, die Behandlung schon von ausserordentlicher Leichtigkeit. Schon vor dem Jahre 1635 beginnt die Färbung wieder tiefer zu werden, die Beleuchtung gleichmässiger, und der Ton fängt an stärker zu prävaliren. Der vorübergehende Einfluss Rembrandt's auf Frans Hals, welchen wir etwa zwischen den Jahre 1635 und 1642 verfolgt haben, dient nur dazu, um diese neue Richtung des Meisters schärfer auszuprägen und fortzu-

entwickeln. Da um diese Zeit auch die einfache schwarze Tracht allgemeine Mode wird, giebt Hals demgemäss auch der Färbung des Fleisches ein graues Colorit. Man könnte die Carnation in den Gemälden unseres Künstlers — so weit derartige Vergleiche überhaupt zulässig sind — vielleicht am treffendsten mit der Patina der Bronze vergleichen, welche dieselbe je nach ihrer Zusammensetzung bekommt; die Färbung des Fleisches entspräche danach in den verschiedenen Perioden des Meisters einer bräunlichen, einer goldigen, einer olivengrünen und endlich einer schwärzlichen Patina. Dieser graue Gesammtton bestimmt seine Behandlung vom Jahre 1640 an bis zu seinem Tode, also durch einen Zeitraum von 25 Jahren; der Künstler wird immer breiter im Machwerk, immer sparsamer mit der Farbe, bis er schliesslich in jenen beiden Regentenstücken vom Jahre 1664 an der äussersten Grenze der Einfarbigkeit und Breite anlangt, welche wohl von keinem anderen Meister jemals so weit getrieben sind. Wir werden den Ton eines Gemäldes im Allgemeinen als den Spiegel der Stimmung des Künstlers betrachten können. Rubens glänzendes von äusserem und innerem Glück so hoch begünstigtes Alter findet seinen deutlichen Ausdruck in jenem glühenden, heiteren Ton, in welchem die Farben seiner späteren Gemälde erglänzen. Rembrandt, welcher unter den schweren Schlägen des Unglücks eine Zeit lang einen ähnlichen düsteren, farblosen Ton anstimmt, wie wir ihn bei Frans Hals beobachteten, lässt in dem goldigen Abendroth seiner letzten Gemälde die Rückkehr zu innerer Ruhe und Fassung erkennen. Anders ist es mit Frans Hals; von Aussen verlassen, im Innern ohne den nöthigen Halt sieht er die Welt, aus der er sich fortsehnt, nur in aschgrauer Färbung, gönnt er ihr kaum noch ihre natürliche Form, nicht mehr ihre frische Farbe; wie seine Mitmenschen ihm selbst nur das Nothdürftigste zum Fristen des Lebens verabfolgten, so bewilligt der 80jährige Greis den Gestalten in jenen letzten Gemälden auch gerade nur so viel Zeichnung, so viel Farbe, um sie als Menschen, als lebendige Menschen erscheinen zu lassen.

Um die Bedeutung des Frans Hals vollständig zu würdigen, müssen wir ihn namentlich auch als Lehrer kennen lernen, müssen wir die Schüler betrachten, welche er gebildet hat.

Aus vielfachen Ueberlieferungen wissen wir, dass aus dem Atelier des Frans Hals eine Anzahl tüchtiger Schüler, Portraitmaler wie Genremaler, Meister im Stillleben wie in Architekturstücken hervorgegangen

sind, und unter ihnen Künstler ersten Ranges; und bei der Dürftigkeit von Nachrichten über unseren Meister dürfen wir schon aus allgemeinen Gründen annehmen, dass — auch abgesehen von dem allgemeinen weit greifenden Einfluss, den eine so vollendete Kunstweise ausüben musste — die Zahl von Schülern, die uns als solche nicht überliefert sind, gleich gross oder noch grösser war als die Zahl derer, welche ausdrücklich als seine Schüler genannt werden. In der That befähigten die verschiedenen Eigenschaften, welche wir in Hals vereinigt fanden, denselben in höchstem Maasse, auch als Lehrer eine glückliche Thätigkeit zu entfalten; seine freie malerische Auffassung der Individualität musste jedem Schüler zu Gute kommen, zumal seine Beschränkung in der Wahl der Gegenstände der Befähigung des Schülers keinen Zwang anthat. Das ausserordentliche Verdienst des Meisters zeigt sich in der That auch gerade darin, dass er die Eigenthümlichkeiten seiner Schüler mit grösster Pietät respectirte und nach denselben ihre Ausbildung leitete. In seiner Thätigkeit als Lehrer dürfen wir ihn daher mit Rembrandt auf eine Stufe stellen, und wir begreifen es, wenn Houbraken „die hohe Achtung“ hervorhebt, welche die Schüler vor dem Meister hatten. Sehr komisch und für diesen Kunstschriftsteller sehr bezeichnend sind dann freilich die Beweise dieser Hochachtung, welche nach Houbraken wesentlich darin bestanden, dass die Schüler ihren Meister Abends in der Kneipe aufsuchten und dann mit dem Trunkenen sich allerlei derbe Spässe erlaubten. Wo es uns darauf ankommt, in ernsterer Weise das Verhältniss zwischen Lehrer und Schülern zu prüfen, lassen uns natürlich Houbraken und alle seine Genossen vollständig im Stiche; denn wahrlich nicht das Interesse an dem Künstler leitete sie beim Sammeln ihrer Nachrichten, sondern die Liebhaberei für die Schnurren, welche über denselben anscheinend zahlreich im Umlauf waren, und denen wir im Wesentlichen das Wenige, was wir über seine Schüler wissen, zu verdanken haben.

Indem ich hievon ausgehe, werde ich den Versuch machen, aus einer Charakteristik dieser Schüler und aus dem Anhalt, welchen wir in der Auffassung und Technik des Meisters gewonnen haben, eine Anzahl anderer Maler ihrer gesammten Richtung oder wenigstens der Zeit ihrer Ausbildung nach der Schule des Frans Hals zuzuweisen und danach zugleich eine systematische Uebersicht über die Schule des Meisters zu geben. Bei den vielfachen Schwierigkeiten, welche sich einem solchen Versuche entgegenstellen, kann es mir nicht in den Sinn kommen, in jedem Falle, wo ich den Einfluss des Meisters nachzuweisen suche, ihn auch unzweifelhaft als den wirklichen Lehrer des betreffenden Malers hinstellen zu wollen; ich werde vielmehr bei manchen Künstlern, namentlich bei solchen

zweiten und dritten Ranges, es dahin gestellt sein lassen, ob sie ihre Verwandtschaft direct dem Frans Hals selbst oder einem seiner Schüler verdanken, oder ob sie nur durch die Werke des Meisters angeregt und durch selbständiges Studium derselben sich ihm angeschlossen haben. Kann doch auch verwandte Auffassung und selbst verwandte Technik nicht allein dahin führen, zwischen zwei Meistern das Verhältniss von Lehrer und Schüler oder von Mitschülern zu statuiren, da häufig ein gutes Theil solcher Verwandtschaft den Strömungen der Zeit zuzurechnen ist.

In der Betrachtung der Schulen kann ich hier nicht, wie etwa bei Rembrandt's Schülern, eine Scheidung nach den Perioden des Meisters selbst vornehmen, sondern ich muss den Gegenstand, welchen sie behandelten, zum Ausgangspunkte ihrer Zusammenordnung machen, da die Veränderungen, welche wir in der Entwickelung des F. Hals wahrgenommen haben, doch nicht das Wesentliche seiner Auffassung berühren. Auch umfasst seine Hauptthätigkeit als Lehrer nur etwa die Jahre 1620 bis 1640, bis Rembrandt's Einfluss für die gesammte holländische Malerei maassgebend wurde.

Vorweg werde ich jedoch kurz der Söhne von Hals Erwähnung thun, welche Maler waren, theils weil wir über die meisten derselben auf wenige urkundliche Nachrichten beschränkt sind, theils weil sie nach den uns erhaltenen Werken dem Meister am wenigsten selbständig gegenüberstanden und in verschiedener Richtung thätig waren. Unsere Kenntniss beschränkt sich auf folgende Details, welche wir meist van der Willigen verdanken.

Harman Hals, der im Jahre 1611 geborene Sohn erster Ehe, war nach einer Aufschrift auf seinem Portrait „Gezelschapschilder;" er starb im Jahre 1669. Gemälde desselben sind mir nicht bekannt; auch habe ich keine in alten Katalogen erwähnt gefunden.

Johannes Hals, von welchem uns nur bekannt ist, dass er sich im Jahre 1648 und zum zweiten Male 1649 verehelichte, wird mehrmals von G. Hoet in seinem „Catalogus" erwähnt und zwar unter dem Beinamen „den gulden ezel". Eine „Bauernhochzeit," der „Kopf des heil. Petrus," ein lebensgrosses Bildniss in ganzer Figur von seiner Hand erreichten Preise wie kaum in derselben Zeit die Bilder seines Vaters, nämlich zwischen 16 und 30 Gulden.

Nicolaus Hals, 1628 geboren, wurde 1655 in die Lucas-Gilde zu Haarlem aufgenommen, zu deren Vorstehern er in den Jahren 1682, 1683 und 1685 gehörte; er starb im Jahre 1685. Er soll Landschaften und Bauernscenen gemalt haben, von denen uns jedoch nichts als erhalten bekannt ist.

Als Künstler ohne Zweifel der bedeutendste von den Söhnen des Meisters und zugleich der einzige, von welchem wir eine Anzahl von Werken sicher nachweisen können, ist *Frans Hals*, welcher im Jahre 1643 getraut wurde und 1669 noch am Leben war. Wir kennen Portraits, Genrebilder und Stilleben von der Hand dieses jüngeren F. Hals, in welchen sich derselbe nach Auffassung und Behandlung ganz an seinen Vater anlehnt, so dass er — was wir wohl für die übrigen Söhne des Meisters in noch höherem Grade annehmen dürfen — mehr als ein geschickter Nachahmer, denn als selbständiger, origineller Schüler und Meister zu betrachten ist. Da er nun auch mehrfach geradezu Werke seines Vaters copirt hat, wie die Rommelpotspeeler, die Hille Bobbe, die singenden Knaben u. a. m., so pflegen seine Bilder meist unter dem Namen des Vaters zu gehen. Von selbständigen Genrebildern, die mir von ihm bekannt sind, erwähne ich in der Galerie zu Schwerin die kleinen Brustbilder eines Dudelsackspielers und eines Geigers, schwächer als gewöhnlich und ausnahmsweise *FH*, — also mit demselben Monogramme, welches auch der Vater führte, bezeichnet. Weit besser sind zwei kleine Bilder mit lustigen Jungen in der königl. Sammlung zu Brüssel und namentlich zwei singende Knaben in der Galerie des Herzogs von Arenberg. Beide sind mit seinem gewöhnlichen Monogramme *FF* bezeichnet. Weit selbständiger als in diesen Bildern, ja als einen sehr tüchtigen Meister lernen wir den jüngeren F. Hals in einigen wenigen Stilleben kennen, die wir später näher besprechen werden.

Von *Reynier Hals,* der im Jahre 1627 geboren wurde, ist mir ein kleines mit dem ganzen Namen bezeichnetes Genrebild in der Art des Brekelenkam bekannt, welches jedoch nur ein schwaches Talent verräth. Ob *Willem Hals*, von welchem G. Hoet ein Stilleben erwähnt, ein Sohn des Frans Hals war, ist nicht zu entscheiden, da über denselben auch durch van der Willigen's Forschungen noch nichts bekannt geworden ist.

Unter den Schülern des F. Hals, welche ihm in seinem eigentlichen Fache, in dem des Portraits folgten, ist uns seiner Biographie nach am bekanntesten *Vincent Laurensz van der Vinne*; er wurde geboren im Jahre 1629, kam im 18. Jahre zu F. Hals, in dessen Schule er 9 Monate verblieb, heirathete im Jahre 1656 und zum zweiten Male 1668 und starb im Jahre 1702. Nach zwei Bildern, welche mir von ihm bekannt sind, den Bildnissen zweier seiner Brüder bei Herrn v. d. Willigen, war er ein wenig origineller Meister; in diesem Lichte erscheint er uns um so mehr, da neben jenen Bildern sein eignes Bildniss von der Hand seines Lehrers hängt, welches wir bereits als eine der geistreichsten, breitesten Arbeiten desselben erwähnt haben.

Ein sehr tüchtiger Schüler des F. Hals ist dagegen ein anderer Portraitmaler *Johannes Verspronck*, von welchem wir durch v. d. Willigen nur das Todesjahr 1662 erfahren. C. de Bie erwähnt in seiner Beschreibung von Haarlem eines Bildnissmalers Gerhard Verspronck, mit welchem die Kataloge unseren Meister trotz der deutlichen Bezeichnungen auf seinen Bildern zuweilen verwechseln. Uebrigens ist es nicht unmöglich, dass de Bie unseren Künstler gemeint hat, dem er nur irrthümlich einen falschen Vornamen gab. Ich habe den Meister nach datirten Werken bisher durch einen Zeitraum von 20 Jahren verfolgen können, vom Jahre 1634 bis 1653; Burger führt schon ein Bild vom Jahre 1632 auf. Die beiden bedeutendsten besitzt das Museum zu Haarlem: „das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum heil. Georg“ ist lebendig und farbig, nach der gar zu unruhigen Wirkung der Composition wie der Färbung jedoch ein Bild der ersten Zeit, während das zweite Portraitstück, „die Vorsteherinnen des Heiligengeist-Stifts“, den Meister in jeder Beziehung auf seiner Höhe zeigt. In den öffentlichen Sammlungen Deutschlands kenne ich folgende Bilder des Meisters: In Berlin ein sehr fleissig vollendetes Bildniss einer Frau vom Jahre 1653, welchem sich ein weibliches Bildniss der Galerie zu Schleissheim — dort fälschlich Th. de Keyser genannt — eng anschliesst. Die beiden Bildnisse eines jungen Ehepaares in der Sammlung zu Woerlitz aus dem Jahre 1634 sind ausnahmsweise in kleinerem Format, etwa von halber Lebensgrösse; in frischer Färbung und lebendiger Auffassung stehen sie dem grossen Schützenstücke zu Haarlem am nächsten. Die meisten Bilder besitzt das Museum zu Oldenburg, nämlich vier grosse Bildnisse, von denen drei aus den Jahren 1640 und 1641 Mitglieder derselben Familie, ein viertes besonders hervorragendes Bildniss aus dem Jahre 1645 einen jungen Mann darstellt. In allen diesen Bildern spricht sich sofort eine ausserordentliche Verwandtschaft mit F. Hals aus. Mit jener heiteren, lebendigen Auffassung der Figuren verbindet sich ein mehr oder weniger grauer Ton des Colorits, eine kräftige Färbung, ein Streben in breiten Massen, in kecken Pinselstrichen zu zeichnen. Freilich vermag er bei alledem seinen Lehrer nicht zu erreichen. Es fehlt ihm eben jene packende Auffassung, die sich unmittelbar im Machwerk wiederspiegelt; er wagt es nicht, so unvertrieben die markigen Pinselstriche zu lassen, so unvermittelt die Töne neben einander zu setzten; er vermag seiner Färbung nicht die Frische, seiner Carnation nicht die Durchsichtigkeit zu geben. Soweit wir seine Entwickelung verfolgen können, wird die helle aber etwas bunte Färbung der frühesten Zeit bald durch einen mehr kühlen aber kräftigen Ton gemässigt; in den späteren Bildern macht sich der Einfluss von Rembrandt's Kunstweise geltend durch

das geschlossene Licht, einen warmen Ton, sorgfältige fast weiche Behandlung.

Wenn wir in den eben besprochenen Bildnissmalern directe Schüler des F. Hals kennen gelernt haben, so macht sich dagegen der Einfluss des Meisters in den Bildnissen dieser Zeit bei einer Reihe von äusserlich unabhängigen Malern in hohem Maasse geltend, selbst in einigen Portraits von Rembrandt lässt sich derselbe nicht verkennen. Am lautesten sprechen für diesen weitgreifenden Einfluss eine Anzahl von grossen Portraitstücken im Museum zu Haarlem, namentlich die von P. van Auraadt und Jan de Bray. Dagegen geht Waagen in seinem Handbuche (II. 84) entschieden zu weit, wenn er mit den Worten: „Abgesehen von dem allgemeinen Einfluss des Frans Hals auf die holländische Schule des XVII. Jahrhunderts, hat er ganz speziell die Art und Weise ihrer Portraitmaler bestimmt" die Besprechung der älteren holländischen Bildnissmaler: des J. G. Cuyp, J. van Ravesteyn, Th. de Keyser einleitet. Dass diese Meister in durchaus selbständiger Weise eine verwandte Richtung wie F. Hals in ihren Bildnissen verfolgen, davon können uns sowohl die zahlreich erhaltenen Gemälde derselben überzeugen, wie auch der Umstand, dass einige und zwar besonders hervorragende derselben mehrere Jahre vor den frühesten Bildnissen des Frans Hals entstanden sind. Dagegen muss man einer anderen Ansicht Waagens, welche derselbe — soviel ich weiss — zuerst aufgestellt hat, um so grösseren Beifall zollen, nämlich der Annahme, dass *Bartholomaeus van der Helst* „wenn nicht im eigentlichen Sinne ein Schüler des F. Hals, doch durchaus nach demselben sich gebildet habe." Selbst die Annahme, dass v. d. Helst directer Schüler des F. Hals war, scheint mir nicht zu gewagt in Rücksicht auf den Umstand, dass derselbe nicht in Amsterdam — wie Waagen angiebt — sondern in Haarlem geboren ist (im Jahre 1613) und dort auch seine Jugendzeit zugebracht zu haben scheint. Wenigstens befinden sich gerade die frühesten Bilder des Meisters in Haarlem. Erst mit dem grossen Schutterstuk im Rathhause zu Amsterdam aus dem Jahre 1639, dem frühesten mir bekannten Gemälde des Meisters in Amsterdam, erreicht derselbe den Abschluss und zugleich den Höhepunkt der durch F. Hals bestimmten Entwicklung, deren frühere Zeit durch zwei Schützenstücke im Museum zu Haarlem charakterisirt ist. In frischer, lebendiger Auffassung, in der Helligkeit und Leuchtkraft der Färbung in einer aussergewöhnlichen Breite der Behandlung, in der gleichmässigen Beleuchtung und selbst in der mehr dem Zufall überlassenen Anordnung documentirt sich der Nachfolger des F. Hals, und zwar der besten Zeit desselben, etwa zwischen 1630 und 1635. Selbst noch das berühmteste Bild des van der Helst, jene Feier des Friedens zu

Münster aus dem Jahre 1648, welches, in demselben Raume mit Rembrandt's Nachtwache, unwillkührlich — und zwar in den Augen des Publikums entschieden zu seinen Gunsten — den Vergleich mit diesem wunderbarsten Erzeugnisse der holländischen Kunst herausfordert, selbst dieses Bild zeichnet sich durch jene dem Hals nahe verwandten Eigenschaften aus, wenn auch das Machwerk bereits sorgfältiger, die Färbung mehr abgetönt, die Composition durchdachter und mehr berechnet ist. Noch weiter von Hals entfernt er sich in der folgenden Zeit, für welche das Hauptwerk „die Vorsteher des Amsterdamer Schützencorps" vom Jahre 1657, sich gleichfalls im Museum zu Amsterdam befindet; die Färbung ist hier kühler, die Beleuchtung geschlossener, Auffassung und Behandlung sind delicater, zahmer. Und da er sich stets seiner Zeit anbequemt, so können wir uns nicht wundern, dass der Meister in manchen Bildnissen seiner spätesten Zeit, kurz vor seinem 1670 erfolgten Tode den in äusserem Wohlleben und entnervendem Selbstdünkel mehr und mehr verkommenden Charakter seiner Landsleute selbst zum Nachtheil seiner Kunst zum Ausdruck brachte. Was B. van der Helst von F. Hals schon in seinen früheren Werken unterscheidet und ihn bei seiner späteren Entwickelung immer mehr von ihm entfernt, ist eine — wenn ich mich bei diesem vortrefflichen Meister so ausdrücken darf — mehr philisterhafte Auffassung der Natur; in seinem Streben, zunächst und vor Allem Aehnlichkeit zu erzielen, sieht er die Personen, welche er malt, zuerst mit dem Auge des Photographen statt des Malers. Desshalb ist er auch dem Publikum zugänglicher, war er von seinen Zeitgenossen gesuchter als Hals und selbst als Rembrandt. Vor seinen Bildnissen können wir stets behaupten: nur so und nicht anders kann diese Person ausgesehen haben. Aus diesem Streben, zunächst die Aehnlichkeit und nicht zuerst die malerische Erscheinung zur Geltung zu bringen, erklären sich auch die wesentlichen Abweichungen seines Colorits und seiner Behandlung von denen des F. Hals. Unter allen Malern, welche ein gleiches Streben verfolgten, verdient er wohl die Palme; aber mit den grossen Meistern, welche vom höchsten künstlerischen Gesichtspunkte aus die Persönlichkeit auffassen und malerisch wiedergeben: mit einem Velasquez, Tizian, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Hals — dürfen wir ihn nicht auf gleiche Stufe stellen.

Wenn die ausgeprägte Richtung und die Meisterschaft des F. Hals als Bildnissmaler wohl der wesentliche Grund ist, dass er auf die Portraitmalerei mehr im Allgemeinen anregend wirkte als durch die Ausbildung einer grösseren Zahl von selbständigen Schülern, so erklärt sich aus seiner eigenthümlichen Stellung als Genremaler die grosse Zahl von

Schülern des Meisters, welche das Genre behandelten, die verschiedenartigen Richtungen und die mannigfache Entwicklung derselben, endlich die hervorragende Stellung, welche mehrere derselben in der Kunstgeschichte einnehmen. Die unmittelbarste malerische Auffassung in seinen Portraits und seinen genreartigen Bildnissen und Studien verbunden mit der genreartigen Auffassung und Behandlung seiner Bildnisse in kleinem Format gaben jenen Malern Vorbilder, nach denen sie sich, ohne ihrer eigenthümlichen Begabung irgend Eintrag zu thun, zur Meisterschaft ausbilden konnten.

In der Wahl ihrer Gegenstände sehen wir diese Meister stets auf die niederen Stände greifen, deren naives Leben und Treiben noch nicht in den Fesseln der Convention befangen war und einer malerischen Auffassung den reichsten Stoff darbot. Diese konnte auch um so reiner hier zur Geltung kommen, da ein inneres Gemüthsleben in diesen Kreisen, in dem genusssüchtigen äusserlichen Treiben dieser Bauern und Söldner noch nicht vorhanden war. Denn das eben sind die beiden Kreise, in welchen sich unsere Meister bewegen, und nach welchen wir sie, da schon der Gegenstand für Auffassung wie für Behandlung wesentliche Verschiedenheiten mit sich bringt, in zwei Hauptgruppen sondern können: in die Maler von „Soldatenstücken“ oder „Gesellschaftsstücken“ und von „Bauernstücken“.

Jene erste Gruppe von Meistern, an deren Spitze Dirk Hals, der Bruder des Frans, steht, pflegen in ihren Gesellschaftsstücken meist unter den Collectivnamen Palamedes oder Jan le Ducq zu gehen. Veranlassung dazu bietet wohl ihre grosse äussere wie innere Verwandtschaft. Schon der gleiche Stoff, den sie behandelten, bot ihnen wenig Gelegenheit zu grösserer Mannigfaltigkeit und Abwechselung. Das ausgelassene Treiben einer genusssüchtigen Soldatesca und einer wilden Jugend, welche sich derselben anschloss, werden diese Meister nicht müde in ihren malerischen, aber stets verwandten Scenen wiederzugeben. Mittels dieser eigenthümlichen Bilder, denen freilich Alles näher liegt als Tendenz, erhalten wir einen höchst interessanten Einblick in die Zeit. Dem grossen Freiheitskampfe, der alle Kräfte des Landes bis auf's Höchste angespannt hatte, sind nach kurzer Pause die Verwicklungen des 30jährigen Krieges gefolgt; während dort die heiligsten Interessen des Volkes durchgekämpft wurden, und zwar vom Volke selbst, sind es jetzt Interessen allgemeinerer Art, für welche der eigene Arm nicht mehr eintreten mag, die man daher von gedungenen Söldnerschaaren auskämpfen lässt, zumal der Kampf jetzt den eigenen Heerd meist verschont. Das Treiben dieser Söldner, welches sich täglich in den reichen Trachten und in bunten Scenen ihrem Blicke

darbot, fesselte den malerischen Sinn dieser Künstler, von denen wohl auch mehr als Einer in diesen Kreisen sammt der müssigen, genusssüchtigen Jugend Hollands manche tolle Stunde verbracht haben mag. Dem gewöhnlichen Thema: „Wein, Weib und Gesang“ schliesst sich „Würfellust“ als häufigster Vorwurf an; daneben finden wir Scenen des Lagerlebens, Ausrüstungen, Einquartirungen, selbst rohe Marodirscenen — nur den Kampf selbst schildern diese Meister nicht, da er ihrer heiteren Auffassung durchaus fernliegt. Ein frischer Humor bildet den Grundton und zugleich den Reiz dieser zahlreichen Compositionen, welche in Bezug auf Auswahl der Motive, auf Mannigfaltigkeit individueller Charaktere und tieferer Charakteristik entschieden arm zu nennen sind. Nur eine treue Schilderung der bestimmten Scenen, nicht der einzelnen Individuen liegt in der Absicht des Künstlers. Aeusserlich ist ja das Treiben dieser Kreise, eitel und selbstbewusst; nur der nackte Genuss begeistert diese tolle junge Welt, die in ihrer Prunksucht den Körper schnürt und zwickt und mit buntem Flitter behängt, die zum Schauplatz ihrer Gelage, ihres Genusses — wo nicht den ersten besten Stallraum — doch ungemüthliche und kahle Prachträume wählt, glänzend von Farbe und kostbarem Material. Wir erkennen in dieser Welt das Widerspiel, wenn auch gewissermassen das karikirte, der vornehmen Gesellschaft Hollands, die wir sie aus den Bildnissen des Frans Hals kennen lernen, und dem entspricht auch etwa das künstlerische Verhältniss, welches zwischen jenen Gemälden und den Bildnissen des Meisters obwaltet.

Ich habe bereits erwähnt, dass nach Zeit und Bedeutung an der Spitze dieser Maler *Dirk Hals* steht, der Bruder des Frans. Das Studium dieses Künstlers lässt recht erkennen, wie gering das Interesse für diese gesammte Richtung, wie unkritisch die Forschung innerhalb derselben bis vor Kurzem war. Selbst Burger weiss in seinem Cataloge der Galerie van der Hoop von dem Meister nur das einzige Bild dieser Sammlung anzuführen; und Waagen äussert über denselben in seinem Handbuche (II. pag. 83) nur, dass er „ein geschickter Maler im Geschmack des Palamedes war, dass seine Bilder indess höchst selten sind“. Aber wie die Franzosen, ihrer Kunstrichtung entsprechend, die malerische Bedeutung dieser Meister zuerst wieder gewürdigt und die Bilder derselben ihren Sammlungen für hohe Preise einverleibt haben, so hat gerade Burger schon wenige Jahre nach jenem eben citirten Urtheil eine vortreffliche und ausführliche Würdigung des Dirk Hals in den mehr erwähnten Aufsätzen über die Künstlerfamilie Hals geliefert, welche er bereits auf eine Kenntniss von etwa 50 Bildern desselben stützt. Was ich im Allgemeinen über diese gesammte Richtung gesagt habe, gilt im höchsten

Maasse von Dirk Hals selbst, der — wie ich vermuthe — noch unmittelbarer auf die Ausbildung derselben gewirkt hat als sein Bruder. Dirk Hals ist der heiterste, der ausgelassenste von Allen; sein Pinsel verherrlicht nur den Genuss: junge Soldaten und Cavaliere mit ihren Mädchen beim Mahl und Trank, bei Tanz und Spiel oder einsam sich der Musik hingebend, bei deren Tönen sie der Liebe gedenken, das sind die Vorwürfe die er sich wählt. Und wie versteht es sein Pinsel, diese frische heitere Auffassung malerisch zum Ausdruck zu bringen! Auf einen dünnen grauen Untergrund setzt er die Farben der bunten und brillanten Stoffe pastos und flott auf, modellirt er mit breiten Strichen, in frischen Tönen die Köpfe. Dirk überträgt in seine Conversationsscenen, in seine jovialen Figürchen die geniale Technik des Frans, die wir in seinen Bürgergarden, in seinen Bildnissen bewundern. Was wir von der Biographie des Meisters kennen, beschränkt sich darauf, dass er in Haarlem — wohl nach seinem Bruder Frans — geboren ist, mit dem wir ihn zusammen zuerst im Jahre 1617 als Vorsteher der Retoryker Kamer erwähnt finden; er starb im Jahre 1656, also zehn Jahre vor seinem Bruder. Nach den Datirungen auf seinen Bildern habe ich den Meister bis jetzt vom Jahre 1624 bis 1653 verfolgen können. Schon in den frühesten Bildern finden wir das leichte geistreiche Machwerk, das sich jedoch in den letzten Jahren zuweilen bis zur Rohheit steigert. Der vorherrschende Ton ist ein kühles Grau, welches die hellen Farben sehr harmonisch stimmt; ein warmer bräunlicher Ton macht sich dagegen namentlich in den späteren Bildern geltend. In Deutschland sind mir einige 30 Gemälde des Dirk Hals bekannt, von denen ich wenigstens die in öffentlichen Sammlungen befindlichen kurz aufführen will, zumal da ein grosser Theil derselben unter falschen Bezeichnungen geht. Von den grossen Galerien besitzt keine ein Bild unseres Meisters; die Gemäldesammlungen von Hamburg, Stuttgart, Göttingen, Potsdam haben je ein Gemälde, die Galerie zu zu Braunschweig ein kleines Bild aus dem Jahre 1630, die Galerie zu Gotha zwei unter dem Namen Palamedes aufzuweisen; das Amalienstift zu Dessau besitzt zwei Conversationsstücke aus dem Jahre 1636, ein drittes von 1653 und die kleine Figur eines Rommelpotspeeler voll köstlichen Humors. Zwei fast lebensgrosse Brustbilder von jungen heiteren Dirnen derselben Sammlung sind durchaus in der Manier des Dirk Hals behandelt; doch beweisen sie, dass dieselbe Technik, die im kleinen Maassstabe so lebendig und geistreich ist, im Grossen leer und geistlos wirkt. Das umfangreichste und zugleich eines der besten Bilder des Meisters besitzt die Akademie zu Wien in einem Gesellschaftsstück vom Jahre 1628; ein kleines Bildchen derselben Sammlung, ein Violoncell-

spieler, geht unter der Bezeichnung J. le Duc. Unter einer grösseren Anzahl von Bildern, welche ich in Privatsammlungen gesehen habe, übertreffen verschiedene fast sämmtliche eben angeführten Werke in öffentlichen Galerien, so namentlich zwei Bilder bei Herrn Suermondt in Aachen, zwei bei Herrn Dr. Nicholson in Berlin, drei in der Sammlung Liechtenstein zu Wien (eines vom Jahre 1624) und zwei in der Hausmann'schen Sammlung zu Hannover, von denen das eine von 1646 datirt ist, das andere als Palamedes geht.

Vielseitiger und reicher in seinen Motiven, aber nicht von der geistreichen Tüchtigkeit des Dirk Hals ist *Anton Palamedes.* Während für jenen Meister eben der Mangel an Ueberlieferungen und die Missachtung und Unkenntniss seiner Bilder es leicht gemacht haben, aus den Bezeichnungen auf denselben und aus einigen urkundlichen Notizen eine sichere biographische Skizze zu gewinnen, sind für Palamedes gerade die älteren Ueberlieferungen, das regere Interesse an dem Meister und sehr verschiedenartige Gemälde, die unter seinem Namen gingen, verhängnissvoll geworden. Es giebt Bildnisse in grossem und kleinem Format, Soldatenscenen, Conversationsstücke, Schlachtenstücke, welche sämmtlich — und zwar in verschiedener Weise — Palamedes bezeichnet sind. Man hat nun diese Bilder entweder einem Einzigen zugetheilt oder eine ganze Anzahl von Meistern dafür schaffen wollen. Da die Versuche einer kritischen Sonderung so vielfach sind und doch sämmtlich, nach meiner Ueberzeugung auch die von Burger und Waagen nicht ausgenommen, mehr oder weniger unglücklich ausfielen, so kann ich dieselben nicht näher berücksichtigen und will statt dessen einen neuen Versuch der Lösung, den ich aus den Bildern und ihren Bezeichnungen gewonnen zu haben glaube, hier kurz aufstellen. Danach bestätigten sich Houbraken's Mittheilungen vollständig, welcher zwei Brüder Palamedes kennt, die Söhne eines holländischen Ciseleurs im Dienste Jakob I. Der jüngere von Beiden, *Palamedes Palamedesz(oon) Stevers,* welcher am 26. Mai 1638 im Alter von 31 Jahren starb, war ein sehr bekannter und beliebter Schlachtenmaler, dessen auch C. de Bie lobend erwähnt, und welcher durch das Portrait von van Dyck (in München) und den danach angefertigten Stich bekannt ist. Seine ziemlich seltenen, aber sehr gelungenen Bilder — sämmtlich Reiterschlachten — deren Datirungen sich gerade bis zum Jahre 1638 verfolgen lassen, und welche bald Palamedes, bald Palamedes Palamedesz oder auch Palamedes Stevaerts bezeichnet sind, bestätigen durchaus die Angabe Houbraken's, dass er ein Nachfolger des E. van Velde gewesen sei. Ebenso wenig Grund haben wir die folgende kurze Mittheilung über den älteren Palamedes anzuzweifeln, zumal die-

selbe nach ihrer Fassung aus den Aufzeichnungen der Lucasgilde geschöpft zu sein scheint, welche Houbraken in manchen Fällen — wie er verschiedentlich ausdrücklich bemerkt — benutzt hat, u. A. gerade zu seinen kurzen biographischen Angaben über die Künstler aus der Familie Hals. Houbraken sagt nämlich: „Er hinterliess einen älteren Bruder, Namens Antony Palamedes Stevers, welcher auch ein guter Maler war sowohl in Bildnissen als in Gesellschaftsstücken. Dieser kam im Jahre 1636 zu Delft in die Lucasgilde und war zum letzten Male im Jahre 1673 Vorsteher dieser Gilde". Die näheren Angaben, dass er im Jahre 1604 geboren und 1680 gestorben sei, beruhen nicht auf älteren Nachrichten; wenn das von 1624 datirte Bildniss eines jungen 23jährigen Malers von der Hand des A. Palamedes, welches sich in der Hausmann'schen Sammlung befindet, den Meister selbst vorstellen sollte, so würde 1601 sein Geburtsjahr sein; dafür aber, dass er noch im Jahre 1680 thätig war, darf man nicht mit Waagen ein Reitergefecht der Berliner Galerie (Nr. 982) anführen, da dasselbe nicht von 1680, sondern von 1630 datirt ist und ausserdem, wie sämmtliche Schlachtenbilder, von seinem jüngeren Bruder herrührt. Die Gemälde des Meisters, welche ich nach den Datirungen bisher vom Jahre 1624—1659 habe verfolgen können, sind fast sämmtlich bezeichnet: A. Palamedes, und zwar meist, mögen es Portraits oder Genrebilder sein, genau in derselben Weise. Die Bildnisse sind von frischer Auffassung, sorgfältig im Machwerk und meist kühl in der Färbung. Den kleinen Portraits, von denen ich in den öffentlichen Sammlungen Deutschlands nur in Gotha das Brustbild eines älteren Mannes vom Jahre 1648 kenne, thut man zuweilen die Ehre an, sie für F. Hals zu halten. Aber bei aller äusseren Verwandtschaft, die uns nicht daran zweifeln lässt, dass Hals der Lehrer unseres Meisters war, erreicht doch keines dieser Bilder den Hals in seiner geistreichen, lebendigen Auffassung und Mache. Dasselbe gilt auch von den grösseren Portraits, welche wir in den Galerien von Schwerin (1635), Berlin, Brüssel (1650) und in verschiedenen Privatsammlungen (mit den Daten 1624, 1644, 1659) zum Theil von tüchtiger Qualität vertreten finden. In den Genrebildern des Meisters macht sich ein verwandtes Streben geltend; es sind meist einfache Gesellschaftsstücke oder Scenen aus dem Soldatenleben, die unter dem Namen von „Wachtstuben" bekannten und beliebten Sujets. Von Dirk Hals unterscheiden sie sich durch eine grössere Sorgfalt und mehr philiströse Einfachheit; die Zeichnung ist fleissig, die Behandlung nicht leicht tuschend, sondern ausführend und pastos; die kühle und gleichmässige Färbung der früheren Zeit wird in den späteren Bildern durch einen warmen bräunlichen Ton und durch

ein Streben nach Helldunkel ersetzt. Gute Conversationsstücke befinden sich in den Galerien zu Berlin (zwei), in Gotha (zwei) in Frankfurt, in Mannheim, — Wachtstuben im Museum zu Braunschweig und zu Berlin. Auf dem letzteren hat Waagen fälschlich statt A. Palamedes die Bezeichnung A. G. Palamedes gelesen und dadurch den Meister ohne Grund um einen Vornamen bereichert. Häufiger als in den öffentlichen Sammlungen trifft man seine Bilder in Privatgalerien, namentlich in Wien bei Herrn Gsell (zwei), Fürst Liechtenstein (zwei, deren eine von 1648), Baron Rothschild. Unter zwei Wachtstuben der Sammlung Hausmann in Hannover ist die eine vom Jahre 1632 das schönste Bild, welches ich von dem Meister kenne. Sehr günstig erscheint Palamedes auch in den Staffagen, mit welchen er zuweilen die Architekturstücke des D. van Deelen belebt hat, unter denen ich nur die „Versammlung der Staaten von Holland“ vom Jahre 1651 und „die Geschäftsstube eines Notars“ von 1642 hervorhebe, ersteres in der öffentlichen Sammlung des Haag, letzteres beim Baron van Steengracht daselbst.

Noch mehr als Palamedes pflegt ein dritter Meister, der sogenannte Jan le Ducq, collectiv für die Gemälde der hier besprochenen Richtung in Anspruch genommen zu werden. Und eben so arg wie der Missbrauch seines Namens ist, ebenso confus ist seine Biographie. Man lässt den Meister im Jahre 1636 im Haag geboren sein, macht ihn zu einem Schüler des Paul Potter, den er in Thierstücken und Landschaften imitirte, während er daneben auch Scenen aus dem Soldatenleben malte; dieses zog ihn an in so hohem Maasse, dass er noch in späteren Jahren selbst Soldat wurde; im Jahre 1695 soll er im Haag gestorben sein. — Allerdings giebt es einen Maler Jan le Ducq, welcher nach seinen ziemlich seltenen aber fast regelmässig bezeichneten und datirten Bildern und einer Reihenfolge von radirten Blättern nach Hunden ein tüchtiger Thiermaler war und möglicher Weise auch ein Schüler des Paul Potter gewesen sein kann. Auf ihn beziehen sich jedenfalls die meisten jener biographischen Notizen. Aber von diesem Künstler ist unser Genremaler grundverschieden: Motive, Auffassung, Behandlung, selbst die Kostüme beweisen auf den ersten Blick, dass wir es hier mit einem Künstler zu thun haben, der um eine Generation älter ist als jener Thiermaler, und der — wenn er wirklich in einem verwandtschaftlichen Verhältniss zu demselben gestanden haben sollte — etwa der Vater desselben war. Die beste, ja bisher wohl die einzige Quelle für unseren Meister bieten uns seine Bilder, welche jedoch leider niemals datirt und nur selten bezeichnet sind. Unter den acht mir bekannten ächten Bezeichnungen findet sich ein Mal A. Le Duc, ein Mal A. v. Duc, zwei Mal A. Duc und vier

Mal *A* Duck, niemals aber der Vorname J. allein oder die Schreibweise Ducq, welche für jenen eben erwähnten Thiermaler die regelmässige ist. Nach der auffallenden Verwandtschaft dieser Bilder unter einander und mit den nicht bezeichneten Bildern glaube ich, dass dieselben nur einem Meister, also *J. A. van Duck* zuzuschreiben sind, dessen Thätigkeit wir nach seiner Behandlung und den Kostümen seiner Figuren etwa zwischen die Jahre 1630—1650 setzen müssen. Dass dieser Meister mit einem Jakob Duc ein und dieselbe Person sein soll, welcher zwischen den Jahren 1626 und 1646 als Maler in Utrecht nachweisbar ist, scheint mir schon desshalb unwahrscheinlich, da man von demselben historische Bilder erwähnt, und da die Radirungen, welche man ihm zuschreibt, keine Verwandtschaft mit den Gemälden des J. A. Duck haben; vier derselben stellen Maria und die drei Könige dar und sind „J. Duc fecit et excudit" bezeichnet; die kleine Radirung eines Mannes trägt die Bezeichnung „J. D. inve. † Anno 1664". Wir finden diese Verwirrung schon in G. Hoet's „Catalogus", welcher unter dem Namen J. Leduc Genrebilder und Viehstücke und unter A. Leduc einige Genrebilder aufführt, von welchen ein den Dimensionen nach unbedeutendes Bild den damals sehr beträchtlichen Preis von 375 Gulden erreichte*). — Die Gemälde, welche wir unserem Genremaler J. A. Duck nach dem Vergleich mit den bezeichneten Werken mit Sicherheit zuschreiben können, lassen sich, bei aller Verwandtschaft mit den Bildern der beiden so eben besprochenen Maler Dirk Hals und A. Palamedes, unschwer von denselben unterscheiden. Freilich wählt derselbe seine Motive aus denselben Kreisen wie jene Meister, aber er ist mannigfacher und bewegter in ihnen; in der Behandlung unterscheidet er sich von D. Hals durch seine grössere Durchführung, die zuweilen selbst in Glätte ausartet, und durch seine Vorliebe für glänzende, schwer seidene Stoffe, von A. Palamedes durch eine gleichmässigere Beleuchtung, kühlere Färbung und weniger pastoses Machwerk. Man kann seine Bilder in farbige und fast farblose theilen. Die ersteren sind zuweilen von so feiner Zusammenstellung der Farben, von so meisterhafter Durchführung und Behandlung des Stofflichen, dass er sich ähnlichen Darstellungen Terborchs nähern; dagegen sind andere und zwar zweifellos ächte

---

*) Für die oben entwickelte Ansicht spricht eine kurze Notiz, die ich in der neuen Auflage des van der Willigen finde. Derselbe theilt nämlich (pag. 12) eine Liste von Bildern Haarlemer Künstler mit, welche im Jahre 1636 durch den Vorstand der Gilde selbst zur Verlosung kamen. Darunter befinden sich „images modernes de Duck" zu 70 Gulden taxirt. Dass mit diesem Ausdrucke ein Gesellschaftsstück gemeint ist, beweist die Anwendung derselben Bezeichnung für ein Gemälde des Dirk Hals. Duck war also ein Haarlemer Künstler.

Gemälde des Meisters wieder in Färbung und Zeichnung nachlässig und lüderlich. Eine eigenthümliche Schwäche, welche in einzelnen Bildern hervortritt, in denen er grössere Räume staffirt, ist eine sehr auffallende Vernachlässigung der Linienperspective. — In den öffentlichen Sammlungen Deutschlands sind die Gemälde unseres Meisters nicht gerade selten. Die Galerie zu Gotha besitzt allein fünf ächte Bilder, von denen mehrere sehr lebendig, aber auch, wie es häufig bei dem Meister der Fall ist, theilweise recht lax im Sujet sind; zu den besten, farbigen Werken gehören die Bilder in den Sammlungen zu Göttingen, Weimar, Meiningen, Carlsruhe, Stuttgart, Schleissheim, Berlin, welche je ein Bild enthalten; unbedeutender sind die Gemälde in München, im Belvedere und in der Akademie zu Wien, in Hamburg, Schwerin und Ludwigslust. Von grossem Fleiss und Reiz der Durchführung sind die kleinen Portraits, welche zuweilen von ihm vorkommen, wie zwei Bildnisse eines und desselben Mannes in Dresden und zwei kleine Brustbilder in Woerlitz. Unter den Privatsammlungen sind namentlich die Wiener Galerien aussergewöhnlich reich an Bildern des Meisters, unter denen ich wenigstens zwei beim Fürst Liechtenstein hervorheben möchte. Das eine, welches zwei Trictracspieler darstellt, denen zwei Soldaten zuschauen, ist bei ungewöhnlicher Grösse der Figuren von solcher Feinheit der Zeichnung, solcher Leichtigkeit der Mache und so harmonischer Färbung, dass ich es für das bedeutendste Werk des Meisters halten möchte. Das zweite steht durch Umfang wie durch die Darstellung ganz einzig da: es stellt in mehr als hundert Figuren die verschiedenen Scenen einer Schlacht dar. Bei allem Reichthum an Motiven, bei aussergewöhnlich mannigfaltiger und lebendiger Charakteristik fehlt durchaus der Eindruck eines abgerundeten Bildes; man sieht, dass der Meister weder zur Bewältigung so zahlreicher Figuren und Gruppen befähigt war, noch sich gewöhnt hatte, dieselben in freiem Tageslicht zu sehen.

Nach diesen drei bedeutendsten und bekanntesten Künstlern bleiben uns noch eine Reihe von Meistern derselben Richtung zu betrachten, die wenig oder gar nicht bekannt sind, da ihre meist sehr seltenen Werke nur ausnahmsweise in öffentlichen Sammlungen vorkommen und dann gewöhnlich unter den Namen Palamedes oder Duck passiren.

Hierher gehört der Vater des berühmten Paul Potter, *Pieter Potter,* von dessen Biographie uns der Monograph des grossen Thiermalers, T. van Westrheene (p. 30 ff.) die auf Urkunden beruhenden Notizen giebt, dass Pieter Potter aus einer Patrizierfamilie von Enkhuizen sich im Jahre 1622 dort verheirathete, 1631 nach Amsterdam übersiedelte und dort im Jahre 1640 noch am Leben war. Die gewöhnliche Angabe, dass der

Meister 1587 geboren und um 1642 gestorben sei, ist in Bezug auf das letztere Datum jedenfalls falsch, da noch datirte Bilder aus den Jahren 1643 und 1646 vorkommen. Pieter Potter hat in seinen Gemälden, deren Compositionen uns noch durch eine Reihe von Stichen von P. Nolpe und G. de Heer erhalten sind, alle erdenklichen Gegenstände behandelt; als einen Meister aus der Schule des F. Hals lernen wir ihn in einigen auf uns gekommenen Bildern aus dem Soldatenleben und verschiedenen Stilleben kennen, auf die ich noch später zurückkommen werde. Jene Genrebilder sind in einem ähnlichen grauen Gesammtton gehalten wie eine Anzahl von Bildern des J. A. Duck, allein die Behandlung ist kräftiger, der Auftrag körniger. Diese Verwandtschaft, verbunden mit dem Umstande, dass Paulus Potter als Lehrer des J. le Ducq genannt wird, hat Burger zu der Vermuthung gebracht, dass hier eine Verwechselung vorläge, indem Pieter Potter, welchen er gleichfalls bereits für einen Schüler des Frans Hals erklärt, der Lehrer von J. A. Duck gewesen sei. Aber abgesehen davon, dass wir wohl den Paulus Potter als Lehrer des Thiermaler Jan le Ducq festhalten dürfen, scheint mir ein Vergleich der Gemälde des Pieter Potter und des J. A. Duck dafür zu sprechen, dass beide etwa gleichzeitig — ohne dass Einer den Andern beeinflusst habe — in der Schule des F. Hals oder doch ganz unter seinem und seiner Schüler Einflusse sich ausgebildet haben. Von Genrebildern des Pieter Potter sind mir folgende bekannt: Trictracspieler vom Jahre 1629 im Museum zu Kopenhagen, ein ähnlicher Gegenstand unter dem Namen le Ducq in der städtischen Galerie zu Frankfurt, zwei Wachtstuben von 1632 im Privatbesitz zu Berlin, die kleine Studie eines jungen Cavaliers von 1640 in der Galerie Schönborn zu Wien, endlich bei Herrn Goldsmith im Haag ein Guitarrespieler, der an Eleganz und leichter Mache den besten Dirk Hals gleichsteht. Wie Rembrandt's Kunst in der späteren Zeit auf den Meister eingewirkt hat, wie oberflächlich er aber dieselbe erfasste, davon geben zwei Bilder im Museum zu Mainz und im Amalienstift zu Dessau einen Begriff, von denen ersteres aus dem Jahre 1640 ein Mädchen, das in der Küche beschäftigt ist, letzeres vom Jahre 1643 die Verstossung der Hagar darstellt.

Ein sehr tüchtiger und vielseitiger Meister der besprochenen Richtung, *Pieter Codde*, ist heute in der Kunstgeschichte ganz vergessen. Wo man auf Bildern sein Monogramm PC gefunden und beachtet, hat man es entweder als die Bezeichnung des A. Palamedes genommen oder (wie Waagen „Kunstdenkmäler in Wien“ I. 319) einen neuen C. Palamedes daraus zu machen versucht. Dass der Meister, der auch heute noch unter den Kunsthändlern bekannt ist, im vorigen Jahrhundert noch

sehr geachtet war, beweist der Preis von 70 Gulden, welcher nach G. Hoet für ein „Myziek en Kaertspeel“ gezahlt wurde, eine Summe, welche weder Frans noch Dirk Hals in jener Zeit erreicht haben. Wie sehr der Meister eine nähere Beachtung verdient, davon wird Jeder überzeugt sein, welcher sein Hauptbild in der Galerie des Herrn Gsell in Wien gesehen hat, das einzige Bild, auf welchem ich bisher neben jenem Monogramm auch die Jahreszahl — und zwar 1633, nicht 1652 wie Waagen angiebt — gefunden habe. Das einfache Motiv, eine Gesellschaft von 15 Herren und Damen in reichen Costümen zu geselliger Unterhaltung, zu Spiel und Tanz versammelt, ist bei aller Einfachheit so lebendig gegeben, die Durchführung und die Behandlung und Färbung der Stoffe so ausserordentlich fein, dass sich kein Bild des A. Palamedes, dem hier Codde am meisten verwandt ist, diesem an die Seite setzen könnte. Dass auch die Entwicklung des Meisters eine ähnliche war wie die des A. Palamedes, geht aus einem zweiten gleichfalls monogrammirten Bilde derselben Sammlung hervor, einer Gesellschaft von Soldaten, die Würfel spielen. Statt der hellen gleichmässigen Beleuchtung ist in diesem Bilde, das wohl um 20 Jahr später entstanden ist, ein Helldunkel und ein warmer brauner Gesammtton maassgebend, statt der sorgfältigen pastosen Behandlung ein breites, flüssiges Machwerk, ähnlich wie in den Wachtstuben des A. Palamedes und in den Wirthshausscenen des J. M. Molenaer. Ausser diesen Bildern sind mir noch folgende bekannt, die das Monogramm tragen: Zwei grössere und meisterliche Gesellschaftsstücke aus der besten Zeit des Meisters im Privatbesitz zu Berlin, „ein Herr und eine Dame in Unterhaltung“ im Privatbesitz zu Hamburg, „eine Dame am Putztisch“ in der Sammlung Goldsmith im Haag, ein ähnlicher Gegenstand, aber nicht von gleicher Güte bei einem Kunsthändler in Berlin, endlich „marodirende Soldaten“ in der Galerie zu Dresden (Nr. 1486), welche unter den Namen A. Palamedes, Jan le Ducq und A. Duc gehen. Nach der Verwandtschaft mit diesen Bildern glaube ich noch folgende Bilder, die nicht bezeichnet sind, unserem Meister zuschreiben zu dürfen: „Räuber, welche Reisende ausplündern“ in der Galerie zu Braunschweig unter den Namen C. Bega (Nr. 592), eine genaue Wiederholung dieses Gegenstandes in der Galerie Liechtenstein zu Wien; „eine Wirthin und ein Soldat“ im Belvedere zu Wien (VI. Nr. 19) unter der Bezeichnung: Schule des Teniers; eine „Gesellschaft beim Mahle“ in Schleissheim (Nr. 358) und eine „musicirende Gesellschaft“ beim Fürsten Liechtenstein. Von diesen beiden Bildern, welche die ganz merkwürdigen Benennungen Gonzales Coques und Pieter de Grebber tragen, ist die letztere Bezeichnung höchst wahrscheinlich aus dem Bestreben hervorgegangen, das Monogramm zu erklären, welches ich

freilich auf dem Bilde nicht mehr gefunden habe. Während sich die früheren Bilder des Meisters durch eine sorgfältige Behandlung und helle und kühle Färbung kennzeichnen, sind die späteren theils in einer fast monochromen grauen Färbung oder in einem warmen und farbigen Tone gehalten.

Von einen andern Maler, von *Jan Kick*, über welchen gleichfalls Nichts bekannt ist, weiss ich leider kein Bild in einer öffentlichen Sammlung nachzuweisen. Ein bezeichnetes und von Jahre 1648 datirtes Gemälde des Meisters befand sich früher im Privatbesitz zu Berlin: in einem Stalle sitzen zwei Offiziere, während im Hintergrunde mehrere Soldaten beschäftigt sind. Die kühle Färbung, die Zeichnung der ungewöhnlich grossen Figuren sind so meisterhaft, dass der Künstler im hohen Maasse Aufmerksamkeit verdient; er steht in seiner Behandlung etwa zwischen J. A. Duck und G. Terborch mitten inne. Bei G. Hoet (I. pag. 583) finde ich den Meister nur ein Mal erwähnt, nämlich mit einer „Kortegaard,“ welche für 11 Gulden versteigert wurde.

Auch die folgenden Meister vermag ich nur nach den Aufschriften auf Bildern anzuführen. Mit dem Namen *Limborch* ist eine musicirende Gesellschaft von Herren und Damen in der Galerie Liechtenstein bezeichnet, in einem blonden Tone, aber in Zeichnung und Färbung etwas flau. *M. v. Musscher* ist die Aufschrift auf dem kleinen Bildnisse eines vornehmen Herrn in ganzer Figur, welches nach Kostüm und Behandlung etwa um 1630 entstanden ist, und daher nicht von dem bekannten Bildnissmaler gleichen Namens herrühren kann, welcher 1645 zu Rotterdam geboren wurde. In eleganter Auffassung, leichter und flüssiger Mache erinnert dies Bildniss ausserordentlich an ähnliche Arbeiten des P. Potter und A. Palamedes.

Aehnlich muss auch nach Waagen's Beschreibung („Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ p. 115) ein kleines zu Bamberg befindliches Bildniss eines Mannes sein, welcher stehend die Laute spielt, „in der Art des Palamedes gemalt, nur delicater, wärmer und klarer;“ es ist *W. Bartsius* 1635 bezeichnet.

Im Rathhause zu Nürnberg befindet sich ein grosses Conversationsstück, *Hulsman* 1644 bezeichnet, welches ebenfalls hierher gehört: in einem schönen Parke unterhält sich eine Gesellschaft vornehmer Herren und Damen in verschiedenen Gruppen beim Mahl und Spiel unter den schattigen Laubengängen. Mit der frischen heiteren Auffassung harmonirt die helle und kräftige Färbung des Bildes; die Behandlung ist leicht und flott, die Figuren sind aussergewöhnlich lebendig und individuell charakterisirt. Möglich, dass Hans Holsman aus Köln der Meister dieses Bildes ist, welchen C. de Bie (pag. 145) und nach ihm Houbraken, aber leider nur dem Namen nach erwähnen.

Ich darf hier ein freilich nur mit dem Monogramme F. W., welches ich nicht zu entziffern vermag, bezeichnetes Bild nicht unerwähnt lassen, das sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien befindet: zwei Herren begleiten den Gesang von zwei jungen Damen; hinter denselben ist die Figur eines weingerötheten Alten angebracht, welcher, einen Kranz von Eiern, Würsten und Ziegenfüssen um die Brust, in heiterster Laune seinen zinnernen Krug zum Toast auf die Liebe erhebt — eine Figur, welche von mehreren Meistern dieser Richtung, namentlich von Dirk Hals zu verschiedenen Malen fast unverändert angebracht ist. Nach den Kostümen ist das Bild um 1625 entstanden. In der sicheren und breiten Zeichnung, der kühlen Färbung, einer etwas trockenen aber durchaus nicht penibleu Behandlung lernen wir hier einen tüchtigen Schüler aus der ersten Zeit des F. Hals kennen, einen Mitschüler des Dirk Hals, dessen Typen auch in seinen Figuren wiederkehren.

Ehe ich von dieser Gruppe von Malern scheide, möchte ich noch kurz auf wenige sehr verwandte Meister hinweisen, welche mit jenen leicht verwechselt werden, welche aber bestimmt nicht hierher zu rechnen sind. Namentlich ist dies der Fall mit *Christoffel Jacobz van der Laenen*, einem Antwerpener Meister, welchem C. de Bie (pag. 159) eine ganze Seite langathmiger Verse widmet, leider ohne dabei Details über seine Biographie zu geben. Das einzige Datum, welches ich auf seinen Bildern gefunden habe, ist von 1640. Er gilt für einen Schüler vom jüngeren Frans Franken und zwar nach seinen Darstellungen und seiner bräunlichen Färbung wohl nicht mit Unrecht. Von D. Hals und den übrigen Meistern, welche wir bisher betrachtet haben, unterscheidet er sich — bei gleicher Wahl der Gegenstände — durch grössere Gleichförmigkeit, selbst Eintönigkeit seiner Compositionen und Figuren, seine tiefere Färbung, braunen etwas schweren Gesammtton und plattere Behandlung. Falls seine Bilder nicht bezeichnet sind, gehen sie fast regelmässig unter den Namen J. le Ducq oder Palamedes; so in öffentlichen deutschen Sammlungen Bilder in Meiningen (Nr. 125), in Gotha (VIII. 22) in Darmstadt, im städtischen Museum zu Frankfurt. — Sehr viel lebendiger, heller in der Färbung, besser in der Zeichnung ist ein anderer jetzt fast vergessener Antwerpener Meister, *Anton Goubau*, über welchen der Catalog des Antwerpener Museums (pag. 275 ff.) sehr ausführliche Notizen giebt. Von seinen früher sehr beliebten italienischen Städteansichten befinden sich zwei vom Jahre 1662 und 1680 in Antwerpen, eine dritte in Braunschweig. Seine Lagerscenen, welche uns hier allein interessiren wegen ihrer grossen Verwandtschaft mit ähnlichen Scenen von J. A. Duck, scheinen seiner früheren Zeit anzugehören, da eine derselben in der Sammlung zu Mei-

ningen von 1639 datirt ist; eine zweite sehr verwandte befindet sich in der städtischen Galerie zu Prag. Mit diesen beiden Bildern haben die Gemälde eines dritten Künstlers viel Verwandtes, den ich gleichfalls hieher rechnen möchte. Von den drei Bildern, die mir von ihm bekannt sind, befinden sich zwei unter dem Namen S. Bourdon in der Galerie zu Cassel (Nr. 456 und 457), ein drittes bei Fürst Liechtenstein. Sie stellen ganz ähnliche Lagerscenen dar wie die genannten Bilder von Goubau. Nach der Aufschrift, welche sich (nebst Datum 1643) auf einer Tafel des einen Casseler Bildes befindet, hat Woltmann (Zeitschrift für bildende Kunst 1870. pag. 305). den Meister „Bonnyn" genannt. Ob damit aber wirklich ein Künstlername gegeben ist, scheint mir vorläufig noch sehr zweifelhaft, da die Inschrift auf dieser Tafel an einen grünen Kranze angebracht ist, welcher sich vor einem Marketenderzelte befindet und — wie es ja noch heute an vielen Orten Sitte ist — auf Vorräthe frischen Weines hindeuten soll. Ich glaube daher, dass wahrscheinlicher „bon wyn" als „bonnyn" zu lesen sein möchte, zumal ich dieselbe Aufschrift in gleicher Bedeutung schon auf mehreren Bildern von verschiedenen holländischen Meistern angetroffen habe.

Ehe ich von dieser Gruppe scheide, muss ich noch eines Meisters Erwähnung thun, der gewissermaassen auf der Grenze zwischen Dirk Hals und Brouwer steht. Es ist *Molenaer*. Ueber die verschiedenen Glieder der Künstlerfamilie Molenaer besitzen wir leider so wenig biographische Notizen, dass die Verwirrung hier eine aussergewöhnlich grosse ist. Am besten berichtet sind wir über *Cornelis Molenaer*, genannt *Neel de Scheeler*, welcher im Jahre 1540 zu Antwerpen geboren und später nach Amsterdam übergesiedelt sein soll; er ist ein mässiger Landschaftsmaler, der sich an die Antwerpener Schule anschliesst. Mit diesem Meister verwechselt man häufig einen anderen Landschaftsmaler, den *Nicolaas Molenaer*, der mindestens zwei Generationen jünger ist, wie seine meist nach 1650 datirten Bilder beweisen. Diese Verwechselung beruht auf der Verwandtschaft zwischen den Bezeichnungen beider Meister, indem der jüngere Maler Klaas Molenaer gewöhnlich mit K. oder C. Molenaer oder auch mit C. M. signirt, und mit diesem letzeren Monogramme sind auch die wenigen Bilder des Cornelis Molenaer, welche uns bekannt sind, bezeichnet. Die Landschaften des N. Molenaer werden von anderen, namentlich von Waagen irrthümlich dem bekannnten Genremaler *Jan Miensen Molenaer* zugeschrieben, welchen ich für einen Bruder des Landschafters halten möchte, da ich das Portrait desselben in seinen Landschaften angebracht gefunden habe. Die Bilder dieses beliebten und durchaus nicht seltenen Genremalers sind in der Regel J. Molenaer, auch Jan Molenaer oder J.

Miensen Molenaer bezeichnet, auf einigen befindet sich auch das Monogramm J. M. R. welches durch Verschränkung dieser Buchstaben gebildet ist; die seltenen Datirungen fallen meist in die Zeit zwischen 1650 und 1660. Mit diesem Meister kann ein anderer Genremaler nicht ein und dieselbe Person sein, von welchem sich in der Galerie zu Berlin ein Bild aus dem Jahre 1631, in der Braunschweiger Sammlung eines von 1630 befindet; beide sind J. M. Rolenaer bezeichnet und zwar sind die ersten drei Buchstaben ganz ähnlich verschränkt wie in dem eben erwähnten Monogramme des Jan Miensen Molenaer. Während die zahlreichen Bilder des Letzteren nach Auffassung und Behandlung, nach Helldunkel, nach dem braunen Gesammtton, der flüssigen und breiten Malweise einer Zeit angehören, welche in ihrer Richtung schon ganz durch Rembrandt bestimmt ist, schliessen sich die beiden eben erwähnten Bilder in der hellen Beleuchtung, in der breiten markigen Zeichnung wie in dem feinen grauen Ton und den positiven Farben der Schule des Frans Hals durchaus an und zwar enger an den grossen Meister als selbst sein Bruder Dirk Hals. Ein äusserer Grund bestätigt diese innere Verschiedenheit. Auf einer Reihe von Bildern des J. M. Molenaer, deren Datirungen sämmtlich nach 1650 fallen, begegnet uns, bald betheiligt, bald nur als Zuschauer, ein und dasselbe junge Ehepaar, in welchem wir wohl nach zahlreichen Analogien den Meister und seine Gattin zu erkennen berechtigt sind; dieser kann daher unmöglich schon im Jahre 1630 als Maler thätig gewesen sein. Uebrigens scheint uns auch das Bildniss jenes älteren Genremalers Molenaer, des Schülers von F. Hals, erhalten zu sein; das erwähnte Bild der Berliner Galerie vom Jahre 1631 stellt nämlich das Atelier eines jungen Malers dar; derselbe ist im Begriff einen Leyermann zu malen, der nach seinen Melodien einen Zwerg mit einem Hunde tanzen lässt — eine Scene, an welcher sich eine anwesende junge Frau und ein zweiter ganz jugendlicher Maler köstlich ergötzen. Von gleicher Güte ist auch das Bild des Braunschweiger Museums vom Jahre 1630, welches uns einen Zahnkünstler zeigt, dessen Operationen eine Anzahl Zuschauer bewundern. Das Bild ist ebenso reich und komisch in den Motiven wie breit und wirkungsvoll im Machwerk. Ein drittes Bild, welches Männer und Weiber bei Musik und Kartenspiel darstellt, in der Galerie zu Schwerin, trägt zwar keine Bezeichnung, scheint mir aber nach der grossen Verwandtschaft mit Sicherheit unserem Meister zugeschrieben werden zu müssen. — Von welchem Molenaer die drei seltenen Radirungen herrühren, die man unter diesem Namen aufführt, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich nur die bekannteste derselben das sog. „Hurenhaus“ gesehen habe, ein unbedeutendes, wenig charakteristisches Blatt, das unbezeichnet ist.

Das Blatt mit der Kuchenbäckerin ist Johanes Molenaer 1641 bezeichnet, ist also wahrscheinlich dem Schüler des Frans Hals zuzuschreiben. Wir hätten also unter den Meistern Namens Molenaer folgende drei Generationen zu unterscheiden, welche vielleicht in verwandtschaftlichem Verhältnisse stehen: den Landschafter Cornelis Molenaer — den Genremaler Jan (?) Molenaer aus der Schule des F. Hals — den Genremaler Jan Miensen Molenaer und den Landschafter Nicolaus Molenaer*).

Die eben besprochenen Gemälde des älteren Molenaer bilden durch die Wahl ihrer Motive und durch die reichere und lebendigere Darstellung den Uebergang zu den beiden bekanntesten und bedeutendsten Schülern, welche F. Hals herangebildet hat, zu *Adriaen Brouwer* und *Adriaen Ostade.* Schon der Kreis, aus welchem diese Meister ihre Darstellungen entnehmen, das Leben und Treiben der holländischen Bauern, bedingt einen Theil der wesentlichen Abweichungen, durch die sich beide von der bisher betrachteten Gruppe der Schüler des Frans Hals unterscheiden. Die Scenen, welche uns Dirk Hals und die ihm verwandten Meister schilderten, führten uns in das Treiben einer Welt, die bei aller Ungebundenheit doch nicht völlig naiv war, sondern in ihrem äusseren Erscheinen die höheren Kreise copirte und selbst karikirte. Jene ausgelassene Soldatesca und die wilde Jugend in ihrem Gefolge bot dem Maler in dem einzelnen Individuum wenig Interesse, um so mehr aber in ihrer eleganten und reichen Erscheinung, in ihrem allgemeinen malerischen Treiben, und nur dieses in seiner vollen Aeusserlichkeit wollten und konnten jene Meister zum Ausdruck bringen. Diese pittoreske Aussenseite bot freilich die holländische Bauernwelt nicht dar; der Maler musste hier bereits tiefer eingehen: die frische Naivität, die ungeschminkte Kraft der Leidenschaften, welche sich in diesem Stande erhalten hatte, forderte ein näheres Eingehen auf die Individualität des Einzelnen und zugleich das Streben nach künstlerischer Anordnung der Scenen. Dass diese Aufgabe eine höhere Begabung er-

*) Van der Willigen theilt über die Molenaer folgende Notizen mit, die jedoch noch kein abschliessendes Resultat ergeben. Ein Johannes Molenaer aus Haarlem, von dem aber nicht sicher ist, ob er Maler war, verheirathete sich 1636 mit der Malerin Judith Leyster, er starb im Jahre 1685. Jan Miensen Molenaer, aus Haarlem gebürtig, starb im September 1668. Ein Bartholomeus Molenaer wurde 1640 Mitglied der Haarlemer Gilde. Nicolaas trat 1651 in dieselbe ein, er starb im December 1676. Endlich ist noch im Jahre 1685 ein Jan Molenaer in die Lucasgilde aufgenommen, der Sohn eines Jan Jacobsse Molenaer, der im Jahre 1654 geboren war.

forderte, geht daraus hervor, dass sich derselben Talente wie Brouwer und Ostade, aber auch nur diese von allen Schülern des F. Hals unterzogen. Beide haben dieselben mit höchster Meisterschaft gelöst, aber Beide auf sehr verschiedenen Wegen: Brouwer erscheint im Verlaufe seiner gesammten künstlerischen Thätigkeit stets als ein ächter Schüler des Hals, Ostade charakterisirt sich als solcher nur eine Zeit lang und erlangt, wie wir sehen werden, seine volle künstlerische Eigenthümlichkeit erst unter dem Einflusse von Rembrandt's Kunstweise.

Adriaen Brouwer ist unter den Schülern des Frans Hals derjenige, welcher sein innerstes Wesen am tiefsten in sich aufgenommen und zugleich am selbständigsten verarbeitet hat; beide Meister sind ganze Künstler: der Eine als Bildnissmaler, der Andere als Genremaler. Hals giebt — wie wir sahen — selbst in seinen figurenreicheren Genrebildern nur eine Zusammenstellung portraitartiger Volksstudien; Brouwer giebt dagegen selbst in seinen Einzelfiguren stets ein abgerundetes Genrebild. Daher geht mit seinem Streben nach Charakteristik die Betonung der Composition Hand in Hand; denn in dem Kreise, welchem er seine Darstellungen entnimmt, bietet das einzelne Individuum nicht jenes packende und dauernde Interesse wie die Bildnisse des F. Hals, bietet die äussere Erscheinung derselben nicht jenen eleganten malerischen Reiz wie die Gesellschaften des Dirk Hals; der Meister muss sich ganz versenken in das bewegte, schrankenlose Leben seines Völkchens, muss uns die mannigfachen Scenen desselben in abgerundeter Form wiedergeben. Und hierin, in der Naivität seiner Schilderung, in der charaktervollen ächt humoristischen Auffassung und der vollendeten künstlerischen Freiheit können wir schwerlich einen zweiten Meister dem Brouwer an die Seite setzen. Man hat ihn wegen der ausserordentlichen Lebendigkeit und Bewegung seiner Schilderung einen Flamänder — den Rubens unter den Genremalern genannt; aber man verkennt und übersieht dabei ganz die Eigenthümlichkeit der älteren holländischen Malerei, deren künstlerisch vollendeter Repräsentant im Genre gerade Brouwer ist. Wohnt nicht den Bildnissen des F. Hals dieselbe gesteigerte Lebensfähigkeit inne? Spricht es nicht jeder ihrer Züge aus, dass sie für Freiheit und Vaterland jeden Augenblick das Schwert zu ziehen bereit sind, wie jene Burschen des Brouwer für den Stuiver, um den sie im Spiele geprellt sind! Es ist die gleiche Welt, die aus den Bildern des Hals wie des Brouwer hervorschaut, wenn auch in ihren entgegengesetzten Polen. Daher sind auch die Gesetze, die Hals für die Grosse Kunst aufstellt, von Brouwer im Kleinen wiedergegeben. Für seine Zwecke hat der Meister die Farbengebung, das Colorit des Hals entsprechend modificirt, den breiten markigen Vortrag desselben in seiner

leichten tuschenden Pinselführung wiedergegeben, die mit den geringsten Mitteln das Ausserordentlichste erreicht; auch in seiner Beleuchtung bleibt er dem Lehrer treu, jedoch weiss er das einfache Tageslicht, den Weindunst der Kneipe meisterlich zur Abrundung seiner Compositionen zu benutzen. Wie sehr diese Eigenschaften Brouwer's, die naivste Auffassung verbunden mit der vollendetsten künstlerischen Ausführung, welche ihn zum höchsten Genie unter den Genremalern aller Zeiten machen, schon von seinen Zeitgenossen erkannt und gewürdigt wurden, dafür mag hier allein das sprechende Zeugniss angeführt sein, dass Rubens' Sammlung 17 Gemälde von Brouwer's Hand, die Sammlung Rembrandt's 7 Bilder und eine Mappe mit Zeichnungen des Meisters enthielt. Es liegt ausserhalb des Zweckes dieser Arbeit, näher auf Leben und Thätigkeit des grossen Meisters einzugehen. Es wäre dies für die niederländische Kunstforschung eine der dringendsten und lohnendsten Aufgaben, da sowohl die Biographie des Meisters erst nach strengster Sichtung des vorhandenen Materials und durch neue Forschungen einigermaassen aufgeklärt werden kann*), wie eine Würdigung des Künstlers erst möglich ist, nachdem man in kritischster Weise die seltenen echten Werke des Meister von der werthlosen Spreu gesondert hätte.

Grundverschieden wie die Kunstweise des *Adriaen Ostade* von der des A. Brouwer ist auch ihre Entwicklung. Wenige Jahre später geboren als Rembrandt, überlebt Ostade denselben noch um 16 Jahre; seine Entwicklung zeigt uns nach der Ausbildung, welche der junge Meister unter Frans Hals erlangte, erst unter Rembrandt's Einfluss den Aufschwung zu seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit, während die Thätigkeit seiner letzten Jahre bereits die Spuren des Verfalls verrathen, welcher schon eine Zeit lang über die holländische Kunst hereingebrochen war. Von um so höherem Interesse ist es, bei A. v. Ostade die Zeit seiner Entwicklung unter F. Hals und den dauernden Erwerb, welchen er aus derselben geschöpft hat, näher zu betrachten, zumal da man diese Periode seiner Thätigkeit — fast ein volles Jahrzehnt — ganz ignorirt hat. Diesen Fehler begeht namentlich auch der neueste Biograph des Ostade, Dr. Gaedertz, wie ich an einer anderen Stelle näher auseinandergesetzt habe**).

*) Höchst interessant ist in dieser Beziehung die neueste Entdeckung van der Willigen's, nach welcher Brouwer in Haarlem und nicht in Antwerpen gestorben ist. Das Haarlemer Sterberegister enthält unter dem 31. März 1640 folgende Notiz: „Für die Oeffnung eines Grabes in der grossen Kirche für Adriaen Brouwer; die Glocken haben eine halbe Stunde geläutet. 8 fl.“ Sollte sich diese Notiz wirklich auf unsern Künstler beziehen?

**) Zeitschrift für bildende Kunst. V. Jahrg., 1870, pag. 20 f. 59 f. Der letzte mögliche Zweifel an der Herkunft Ostade's aus Haarlem ist durch die neuesten Entdeckungen van der Willigen's (pag. 235 ff.) gehoben.

Und doch sind Bilder dieser Zeit durchaus nicht selten; wir können den Meister in deutschen Sammlungen, soweit mir bekannt, etwa in 30 Gemälden von 1630 (?), sicher aber von 1632 bis 1639 von Jahr zu Jahr verfolgen, seine Entwicklung von Schritt zu Schritt beobachten. Freilich will man in öffentlichen Galerien diese Bilder gewöhnlich nicht als Originalwerke des Adriaen van Ostade gelten lassen, obgleich sie fast regelmässig bezeichnet und datirt sind; so heisst man in Dresden ein solches Bild Brouwer (Nr. 1209), im Bevedere zu Wien (Nr. 43. VI) und in der Akademie daselbst (Nr. 437) Isaak Ostade. Die beste Gelegenheit zum Studium dieser Zeit bieten die Wiener Privatgalerien, in welchen ungefähr ein Dutzend Werke aus derselben vorhanden sind. Was diese Periode, welche etwa mit dem Jahre 1639 ihren Abschluss erreicht, wesentlich von der späteren Zeit des Meisters unterscheidet, liegt sowohl in der Auffassung wie in der Behandlung. Statt des gemüthlichen Humors, statt der Poesie und des behäbigen Kleinbürgerthums, welche den späteren Bildern gemeinsam sind, kennzeichnet diese früheren Arbeiten ein Streben nach Charakteristik, nach Leben und Bewegung, ein derber Humor im Geiste des Hals und des Brouwer, — und zwar mehr nach einer lebendigen Schilderung der bestimmten Scene, der Schmausereien, Reigen, Tänze und Raufereien seines ausgelassenen Bauernvolkes, als nach einer charakteristischen Ausprägung aller einzelnen Individualitäten. Seine Figuren sind desshalb mehr typisch und selbst mehr Caricaturen als die Wesen des Adriaen Brouwer. Seine Behandlung, die anfangs etwas sorgfältig und trocken war, wird bald völlig frei und leicht; die Färbung ist von vorn herein sehr durch den Ton gemässigt, der in den ersten Bildern kühl und hell, später blond und leuchtend wird. Ein dem Frans Hals wie seiner Schule durchaus fremder Zug ist bereits in den frühesten Bildern des A. van Ostade scharf ausgeprägt, nämlich das Streben nach Helldunkel, dem sich auch die Composition des Meisters unterordnet. Schon diese Eigenthümlichkeit macht es erklärlich, dass Rembrandt's Kunstweise an dem auch geistig ihm verwandten Meister nicht gleichgültig vorübergehen konnte. Bereits im Jahre 1638 beginnt denn auch der Einfluss Rembrandt's sich geltend zu machen, und zwar anfangs mehr im Machwerk, nach einigen Jahren jedoch auch in der Auffassung, in der Schilderung des schlichten Lebens der unteren Stände, das er mit ebenso viel Naivität wie gemüthvollem Humor in unerreichter Meisterschaft zum Ausdruck gebracht hat.

Als einen Beweis für die Bedeutung, welche das Studium der Bezeichnungen und Monogramme für die Bestimmung der Werke, für die Kritik derselben und selbst für die Biographie des Künstlers haben kann,

will ich hier auf die historische Entwicklung der Bezeichnungen Ostade's hinweisen, mit welchen fast sämmtliche Bilder desselben versehen sind. Von einzelnen Ausnahmen abgesehen bezeichnet der Meister:

A. Ostaden } bis 1635.
A. ostaden }
A. ostade. 1636—43.
A. OSTADE 1640—50.
A. Ostade nach 1650.

A. Brouwer und A. v. Ostade sind als Schüler des F. Hals allgemein bekannt; wenn ich jetzt den Versuch machen werde, auch *Jan Steen*, *Gerard Terborch* und *Gabriel Metsu* — also mit Ausnahme des G. Dov alle die bekanntesten Meister des Genre der Schule oder doch dem Einflusse des F. Hals zu annectiren, so werde ich freilich der allgemeinen Meinung gegenüber einen schweren Stand haben. Allerdings dürfen wir diese Meister, um zu jenem Resultate zu gelangen, nicht in ihrer Vollendung betrachten, sondern, wie wir es schon bei Ostade gethan haben, in ihrer Entwicklung. Es kann mir nicht einfallen, diesen Meistern ihre Stellung in der Schule des Frans Hals, in der durch ihn am schärfsten ausgeprägten Richtung der älteren holländischen Malerei anzuweisen; sie gehen in ihrer Entwicklung weit über dieselbe hinaus, gehören, wie ja auch Adriaen van Ostade, der durch Rembrandt eingeleiteten und bestimmten Glanzperiode der holländischen Kunst an. Und es kann daher nur die Aufgabe sein, Hals für diese Meister als den Ausgangspunkt ihrer Entwicklung nachzuweisen und in ihrer vollendeten Kunstweise noch die Spuren von dem zu entdecken, was sie jener ersten Schule und Schulung verdanken. Wenn ich schon früher bei verschiedenen Meistern nicht zu entscheiden gewagt habe, ob gerade Frans Hals selbst oder einer seiner Schüler oder nur seine Werke dieselben angeregt und ausgebildet haben, so kann eine solche Frage um so weniger hier aufgeworfen werden bei Künstlern ersten Ranges und bei dem Mangel an irgend welchen Nachrichten.

Jan Steen verdankt seinen besonderen, ehrenvollen Platz unter den Genremalern vor allem seiner treffenden Auffassung der menschlichen Schwächen in den verschiedensten Charakteren, in den verschiedensten Ständen, dem launigen und sarkastischen Humor, mit welchem er dieselben in den mannigfachsten Situationen darzustellen und zu geisseln

versteht. Seine Phantasie ist ganz unerschöpflich darin, die komischen Seiten des alltäglichen Lebens zu erfassen und ihnen einen malerischen Ausdruck zu geben. In diesem Reichthum, in diesem absichtlichen Streben steht J. Steen freilich in schroffem Gegensatz zu Hals und zu seinen Schülern. Aber die individuelle Auffassung der einzelnen Charaktere, welche ihm freilich nicht mehr Selbstzweck ist, hat Steen doch mit Hals gemein; an den lebendigen Bildnissen, den komischen Einzelfiguren desselben könnte sich Steen begeistert und gebildet haben. Und diese Vermuthung gewinnt an Halt, wenn wir uns unter den Werken Steen's näher umsehen: Eine Anzahl von Bildern des Meisters, gewöhnlich Gesellschaftsstücke, in welchen das Thema „Wein, Weib und Gesang" in den verschiedensten Variationen zur Darstellung kommt, charakterisiren sich durch eine grosse Leichtigkeit aber zugleich auch Flüchtigkeit des Machwerks und durch die helle, zuweilen selbst bunte Färbung als Jugendwerke des Meisters. Um uns darüber ganz ausser Zweifel zu lassen, verfehlt Jan Steen nur selten, seine jugendliche Gestalt unter der heiteren Gesellschaft anzubringen. Das bezeichnendste, freilich auch das einzige mir in öffentlichen Sammlungen bekannte Bild dieser Art befindet sich in der herzogl. Sammlung zu Dessau: Eine im Stadium der Heiterkeit bereits weit vorgeschrittene Hochzeitsgesellschaft geleitet das junge Ehepaar zum Brautgemache — also schon ein ächt Steen'sches Sujet. In einen kleinen Raume hat der Meister hier 27 Figuren zusammengedrängt; die Anordnung ist noch eine rein zufällige, die Zeichnung nachlässig aber sehr flott; die farbigen Stoffe sind in fast skizzirender Weise angegeben, die Köpfe mit breiten Pinselstrichen modellirt; die Färbung ist gleichmässig hell und frisch, die Charaktere sind noch mehr typisch gehalten, kurz in Allem verräth sich hier ein enger Anschluss an die Kunstweise des Dirk Hals, dem selbst einige Typen der Figuren entlehnt zu sein scheinen. Der Einfluss, der in diesem frühesten Jugendbilde deutlich hervortritt, lässt sich auch noch in der folgenden Entwicklungszeit erkennen. Der köstliche „Brautzug" vom Jahre 1653 bei Six in Amsterdam, das „Schäkernde Paar" in Frankfurt, „Wein und Liebe" bei Suermondt, die „Orgie" bei van Hoop, welche eine auffallende Verwandtschaft mit einem schon besprochenen Bilde des J. A. Duck in Schleissheim aufweist, — alle diese frühen Meisterwerke verrathen noch bei aller selbständigen Eigenthümlichkeit und Vollendung die Anknüpfungspunkte an die Schule des Hals. Und sehen wir uns nun in der Biographie des Meisters um, so finden wir hier in der That einen Anhalt zur Bestätigung der Ueberzeugung, die wir aus seinen Bildern gewonnen haben. Herr T. van Westrheene, der Monograph des J. Steen, theilt

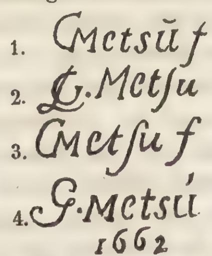
uns mit, dass Steen vor dem Jahre 1648 längere Zeit sich in Haarlem aufhielt, ehe er in Leyden als Meister in die Lucasgilde aufgenommen wurde. Da weder N. Knupfer noch J. v. Goijen, die als seine Lehrer genannt werden, in Haarlem ansässig waren, so lässt man wohl den Meister während des Aufenthalts in dieser Stadt sich unter A. Brouwer ausbilden, der doch bereits im Jahre 1631—1632 nach Antwerpen übergesiedelt und schon 1640 gestorben war; oder man macht ihn zum Schüler des A. Ostade, mit dessen ganzer Kunstweise J. Steen so ausserordentlich wenig Verwandtschaft zeigt. Auf Grund der Eigenthümlichkeiten, welche wir in den früheren Bildern des Meisters kennen gelernt haben, müssen wir vielmehr daran festhalten, dass sich Jan Steen während jenes Aufenthalts in Haarlem unter dem Einflusse des Frans Hals, vielleicht in der Schule des Dirk Hals ausgebildet hat.

Wohl der entschiedenste Antipode des Jan Steen ist unter den holländischen Genremalern *Gerard Terborch.* Statt jenes schneidigen Humors bei Steen finden wir bei Terborch eine auf den ersten Blick fast nüchterne Schlichtheit der Auffassung, statt des Reichthums der Motive und der Charaktere einfache sich häufig wiederholende Scenen mit wenigen meist wiederkehrenden Figuren, statt lebendigster Bewegung die höchste äusserliche Ruhe, statt leichter flotter Behandlung und frischer bunter Färbung die feinste Durchführung, die abgewogenste Harmonie der Farben. Und doch wie wir in J. Steen Anklänge an die Auffassung und Behandlung des F. Hals zu entdecken glaubten, so scheinen mir dieselben auch in Terborch noch erkennbar. Freilich war es nicht die frappante Charakteristik, der derbe Humor des F. Hals, welcher ihn anzog, sondern die schlichte naive Auffassung und die feine Färbung des Meisters. Wir haben eine Reihe von Bildern des Hals aus seiner besten Zeit kennen gelernt, darunter namentlich jenes wunderbare Bildniss des jungen Mädchen aus der Familie van Beresteyn, welche nicht in der Bravour der Mache sondern in dem Verläugnen derselben, in der grössten Durchführung, in der raffinirtesten Zusammenstellung und Abtönung der Farben und des Colorits zu excelliren suchen; solche Werke sind die Vorbilder des Terborch gewesen, an ihnen hat er seine unübertroffene malerische Behandlung des Stofflichen ausgebildet. Deutlicher als in den meisten seiner allbekannten Darstellungen und dem sogenannten höheren Genre zeigt sich die Verwandtschaft in einigen schon den Motiven nach abweichenden Bildern, welche aus ähnlichen Kreisen entnommen sind wie die Bilder eines J. A. Duck, Kick und anderer Schüler des F. Hals, denen sie auch in der Einfachheit der Auffassung wie der Färbung verwandt sind. Dahin gehören vor Allen „die jungen Raucher“

in der Münchener Galerie (S. 243), „der Junge, welcher seinen Hund laust“ in derselben Sammlung, „die Frau, welche ihr Kind kämmt“ bei Baron van Steengracht im Haag, „die Trictracspieler“ in der Kunsthalle zu Bremen. Namentlich das Letztere, eines der frühesten Bilder des Meisters, welches auch noch eine ganz abweichende Bezeichnung trägt, zeigt jene dünne, flüssige Behandlung, jene eigenthümliche Farblosigkeit, und den grauen Gesammtton, welche wir bei P. Codde, P. Potter und namentlich bei Kick kennen gelernt haben; und doch übertrifft dieses Bild jene Meister schon durch die Feinheit des Tones, die Harmonie der Färbung, die delicate Zeichnung. In sehr verschiedener Weise repräsentirt ein Bild das Berliner Museum diese früheste Zeit des Meisters: der innere Hof einer verfallenen Wohnung mit der Familie eines Schleifers staffirt, ein Gemälde, welches eben so farbig, leuchtend und pastos ist wie jenes farblos und dünn, von einer Kraft und Feinheit der Färbung wie die Bildnisse des F. Hals aus seiner mittleren Zeit etwa um 1635. Für unsere Frage von höchstem Interesse ist endlich ein Bild im Privatbesitz zu Oldenburg, welches auf den ersten Blick ganz von Terborch abzuweichen scheint; und doch wird uns eine nähere Betrachtung überzeugen, dass die grosse Bezeichnung des Bildes (G. Terborch 1669) und ebenso auch das Bild selbst unzweifelhaft ächt sind. Dasselbe stellt in lebensgrosser Figur einen Alten dar, welcher einen Korb mit Fischen feil bietet, die er vor sich auf einem Tische liegen hat. Die Behandlung ist der breitesten Manier des Frans Hals nahe verwandt, die Färbung in dem grauen Tone der späteren Zeit ihres Meisters; die vortrefflich behandelten Fische haben mit den Fischstücken des jüngeren Frans Hals auffallende Aehnlichkeit. Ich möchte hier auch noch auf die allgemeine Verwandtschaft aufmerksam machen, welche — bei dem grossen Abstande in Bezug auf den künstlerischen Werth — die Conversationsstücke des Terborch mit ähnlichen Gegenständen des A. Palamedes, des J. A. Duck, des Dirk Hals in der Einfachheit und Anspruchslosigkeit des Gegenständlichen, in der gleichmässigen hellen Färbung aufweisen. Dagegen erinnert der leider nur noch in dem Stich von Suyderhoef erhaltenen „Messerkampf“ des Meisters sehr an Brouwer. — An einem äusseren Anhalt für unsere Ansicht, dass G. Terborch unter F. Hals einen Theil seiner Ausbildung erhalten habe, fehlt es nicht; denn Houbraken berichtet, dass der Meister nach dem Unterricht, welchen er von seinem Vater erhalten habe, „später auch zu Haarlem bei einem Maler gewohnt habe, den er jedoch nicht anzugeben wisse“. Dieser Aufenthalt wird etwa um das Jahr 1630 zu setzen sein, da Terborch bereits 1637 von seinen grossen Reisen zurückgekehrt war; er fällt also ge-

rade in die Blüthezeit des Frans Hals, in die Zeit seines ausgedehntesten Einflusses. Und wie hätte sich diesem Einflusse ein durch malerischen und coloristischen Sinn so verwandtes Genie wie G. Terborch entziehen können!

Auf den Gedanken, dass auch *Gabriel Metsu* eine Zeit lang unter dem Einflusse des F. Hals gestanden haben könnte, hat mich zuerst ein Bild gebracht, welches sich im Privatbesitz zu Utrecht befindet*). „Der Einfluss des F. Hals verräth sich in den vier lebensgrossen Figuren dieses Bildes durch das Streben, sowohl die breite und kecke Behandlung wie das eigenthümliche Colorit dieses Meisters wiederzugeben, ja selbst durch die Wahl der Figuren, von denen die eines jungen Cavaliers geradezu wie eine Copie nach einem Hals'schen Portrait aussieht, während zugleich die Schwäche in der Behandlung und die ängstliche Nachahmung das Gemälde wohl als das früheste von Metsu bekannte erscheinen lässt". Etwa gleichzeitig mag ein Bild in kleinem Format entstanden sein, welches sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien befindet: ein junger Cavalier scherzt mit einer Courtisane. Der Gegenstand, die helle und leuchtende Färbung, das dünne leichte aber flüssige und selbst rohe Machwerk bietet die auffallendste Verwandtschaft mit ähnlichen Bildern aus der Schule des Hals, namentlich mit der „Courtisane" von J. A. Duck in der Galerie zu Schleissheim, auf deren Aehnlichkeit mit der „Orgie" des Jan Steen im Museum van der Hoop wir schon früher aufmerksam gemacht haben. Den Einfluss des Hals sehen wir auch noch in einem Bilde, in welchem der Meister bereits auf seiner vollen Höhe steht, in dem Bohnenfest der Münchener Galerie. Die breiten Massen, in denen hier noch die Zeichnung gegeben ist, die kräftige Färbung der vorderen Figuren und der graue Hintergrund lassen noch die Schule des Hals



erkennen. Dies letztere Bild hat bereits die gewöhnliche Bezeichnung des Meisters (1.), während die beiden zuerst erwähnten Bilder wie in ihrer Behandlung so auch in den Bezeichnungen ganz eigenthümlich sind (2. und 3.). — Uebrigens sehen wir bei Metsu den Einfluss des Hals

*) Das Nähere cf. Zeitschrift f. bild. Kunst IV. Jahrg., 1869 pag. 125 ff.

durch den des Rembrandt schon früh verdrängt, wie bezeichnete Bilder aus dem Jahre 1653 — also aus dem 23. Jahre des Meisters beweisen. Rembrandt's Kunstweise wird fortan für Metsu bestimmend und leitet sein Talent in den ihm entsprechenden Wirkungskreis.

Wir haben schon unter den Genremalern aus der Schule des Frans Hals die ausserordentliche Verschiedenheit und Vielseitigkeit bewundern gelernt; jetzt lernen wir auch noch Schüler des Meisters kennen, welche sich der Schilderung, von Architecturen und von Stilleben gewidmet haben.

Der Architecturmaler *Dirk van Deelen* gehört sogar zu den bekanntesten Schülern des Frans Hals. Schon die gleichzeitigen Biographen (C. de Bie pag. 281) beschäftigen sich ausführlicher mit ihm, und durch neuere Forschungen sind einzelne interessante Details hinzugekommen, durch welche die Dauer seiner künstlerischen Thätigkeit bis zum Jahre 1669 festgestellt ist. Aus den Bezeichnungen seiner Bilder geht auch hervor, dass von den Angaben, die die Geburt des Künstlers in das Jahr 1607 oder 1635 versetzen, nur die erstere richtig sein kann, da wir bereits ein Bild aus dem Jahre 1628 besitzen. Die Anzahl der uns erhaltenen Werke des Meisters ist nicht bedeutend, und da auch diese sehr zerstreut sind, so hat man in neuerer Zeit den Meister zu wenig beachtet und nicht genügend geschätzt. D. v. Deelen wählt sich zur Darstellung grosse freie Räume: Prachtgemächer, Höfe von Palästen, die von Säulenhallen umgeben sind, oder denen sich französische Parkanlagen anschliessen, zuweilen auch weitläufige Hallenkirchen. Ein helles gleichmässiges Tageslicht beleuchtet diese Räume, deren Wände und Fussböden, deren Decken von der bunten Pracht der schönsten Steinarten, von farbigem und vergoldetem Holzgetäfel erglänzen. Durch seine frischen Farben, durch seine flüssige und leichte Behandlung und einen äusserst feinen Luftton weiss uns der Meister diese Prachtbauten in ihrem grossen charaktervollen Styl, ihrer heiteren und äusseren Pracht so anziehend zu schildern, dass wir das Element der Gemüthlichkeit nicht einmal für sie verlangen, so wenig wir uns vor den Bildnissen des Frans Hals, vor den Gesellschaftsstücken seiner Schüler durch das Bewusstsein werden stören lassen, dass ihnen ein tieferes Gemüthsleben abgeht. Wie vortrefflich diese Räume des D. v. Deelen mit der Welt zusammenpassen, die uns Hals und seine Schüler schildern, beweisen uns eine Reihe von Gemälden dieses Architecturmalers, welche durch A. Palamedes, Dirk Hals, Codde und andere Schüler des Frans Hals staffirt sind, für deren Bilder van Deelen gelegentlich die architectonischen Hintergründe gemalt hat. Von den öffentlichen Sammlungen Deutschlands besitzen Berlin und Braunschweig je ein Bild (von 1647 und 1635) Augsburg und

Wien je zwei Bilder des Meisters. Die beiden letzteren, von denen das eine vom Jahre 1640 datirt ist, sind die an Umfang wie an Kunstwerth ausgezeichnetsten Bilder des Künstlers. Die Gemälde, welche mir in Privatsammlungen und in den Galerien des Auslandes bekannt sind, umfassen nach den Datirungen den Zeitraum von 1628 bis 1669.

Wie uns in den meisterlichen architectonischen Hintergründen auf einer Reihe von Portraitstücken des Frans Hals die Vorbilder für die Architecturstücke eines Deelen erhalten sind, so erkennen wir auch in den reichbesetzten Tafeln seiner Schützenfeste die Vorbilder für die Stilleben seiner Schüler. Nicht Blumen- oder Fruchtstücke zum Erfrischen des Auges, zur gemüthlichen Ausschmückung des Zimmers, sondern auch hier bieten Gegenstände der äusseren Pracht, des Genusses die Vorwürfe für die Schüler des Frans Hals: Silberne und goldene Prachtgefässe, wohl besetzte Frühstückstische, Körbe mit Krebsen und Fischen geben die Motive für die Gemälde dieser Meister. Mit Vorliebe widmen sie sich auch der Darstellung einer sogenannten Vanitas, d. h. der Zusammenstellung von Gegenständen, welche auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens Bezug haben — einer Darstellung, welche für die Charakteristik des holländischen Volkes sehr bezeichnend ist, das täglich den Gefahren ausgesetzt im Glauben an die Bestimmungen des Schicksals kühn und heiter dem Tode ins Auge sieht und sich gern an denselben erinnern lässt. Auch von Frans Hals wird eine solche „Vanitas" in einem Kataloge aus dem Jahre 1634 erwähnt. Wir haben diese Schüler des Frans Hals, welche Stilleben gemalt haben, bereits als Bildniss- oder Genremaler kennen gelernt; durch auf uns gekommene Bilder sind uns nur der *jüngere Frans Hals* und *Pieter Potter* als Stillebenmaler bekannt, durch Ueberlieferung auch noch *Willem Hals*, *Jan Hals* und *Pieter Roestraeten.* Die wenigen hieher gehörigen Bilder des *jüngeren Frans Hals*: ein Tisch mit Prachtgeräthen von 1640 bei Herrn Suermondt, eine Vanitas vom Jahre 1644 bei Herrn Goldsmith und Fischstücke in den Sammlungen Burger (von 1643) und van Rheede zu Utrecht gehören zu den ausgezeichnetsten Werken, welche die holländische Malerei in diesem Zweige hervorgebracht hat. Die meisterliche Wiedergabe des Stofflichen, die breite pastose Behandlung, die feine Abtönung giebt diesen Darstellungen, wenn sie auch in der Composition zufällig, in der Färbung äusserst einfach sind, doch ein hohes Interesse. Diesen Bildern sind die Stilleben des *Pieter Potter* sehr verwandt, von denen mir eine Vanitas bei Herrn Suermondt vom Jahre 1636, ein gleicher Gegenstand bei Herrn Gsell in Wien, im Museum van der Hoop (vom Jahre 1646), endlich bei Herrn van Haanen in Wien aus dem Jahre 1638 bekannt ist. Da dieselben in einem kleineren

Formate als die Stilleben des Frans Hals gehalten sind, sind sie dem entsprechend mehr durchgeführt und weniger flüssig im Machwerk. Die ausserordentliche Verwandtschaft in der Auffassung und Ausführung, welche diese Bilder mit den Werken der bekanntesten Stillebenmaler des *W. C. Heda* aus Haarlem und des *C. Pierson* aufweisen, lassen mich vermuthen, dass auch diese Meister unter dem Einflusse des Frans Hals sich gebildet haben. Die gewöhnliche Annahme, dass C. Pierson im Jahre 1631 geboren sei (Waagen Handbuch II. 254), ist durchaus irrthümlich, da seit dem Jahre 1633 datirte Bilder des Meisters vorkommen.

Wenn ich im Verlauf dieser Arbeit nur auf die Gemälde der Künstler eingegangen bin, so liegt der Grund davon in dem Umstande, dass uns Handzeichnungen von Frans Hals und seinen Schülern fast gänzlich fehlen und dass dieselben als Radirer nicht thätig waren.

Die letzte Thatsache erklärt sich aus der Bedeutung, welche das Element des Helldunkels für die Radirung besitzt; einen treffenden Beweis dafür giebt Adriaen van Ostade, welcher erst unter dem Einflusse von Rembrandt's Kunstweise sich zum Radirer ausbildete. Von den Radirungen, welche dem Molenaer zugeschrieben werden, habe ich bereits oben gesprochen. Die 18 Radirungen, welche als Adriaen Brouwer passiren, sind für diesen Künstler in der Zeichnung und Behandlung, zum Theil auch in der Erfindung viel zu gering, wesshalb sie auch Heller mit vollem Rechte dem Meister abspricht.

Auf die Zeichnungen hier näher einzugehen, gestattet mir leider der Raum nicht. Leider trägt das geringe Interesse für unsern Meister die Schuld daran, dass nur gar Weniges erhalten ist; und in der Benennung dieser Zeichnungen sind fast sämmtliche Sammlungen überaus willkürlich. Von Frans Hals weiss ich nur zwei Zeichnungen im Teyler-Museum zu Haarlem mit Sicherheit anzugeben, die Skizzen zu dem frühesten Schützenstücke im städt. Museum daselbst vom J. 1616. Von Dirk Hals befindet sich ein in Wasserfarben ausgeführtes Gesellschaftsstück mit zahlreichen Figuren unter dem Namen seines Bruders Frans in der Sammlung des Erzherzog Albrecht zu Wien. Dieselbe Breite, dieselbe Sicherheit, welche wir schon in der Zeichnung der Gemälde beider Künstler bewundert haben, finden wir auch in diesen Studien wieder. Sorgfältiger, aber auch kleinlicher — wie ihre Gemälde — sind die Zeichnungen des J. A. Duck, des A. Palamedes, Kodde und Kick. Es sind dies meist Studien für einzelne Figuren, seltener Skizzen zu Bildern. Sie gehen fast sämmtlich unter dem Namen Le Ducq, zuweilen auch als Terborch oder Mieris. Von der Hand des Adriaen Brouwer sind ächte

Zeichnungen ausserordentlich selten; die Albertina besitzt zwei derselben, welche sich durch die Leichtigkeit und Sicherheit der Behandlung wie durch lebendige und humoristische Auffassung gleich auszeichnen. Wie man die Gemälde des Adriaen Ostade aus seiner früheren Zeit zuweilen für Brouwer ausgiebt, so gehen auch die Zeichnungen derselben Zeit unter dem Namen jenes Künstlers. Gerade die Albertina besitzt drei vortreffliche Skizzen Ostade's, die durch Wasserfarben in Effect gesetzt sind, unter der Bezeichnung Brouwer. Aehnliche Zeichnungen kommen auch in den Cabineten zu Frankfurt, Hamburg und München vor, welche eine grosse Auswahl meist vortrefflicher Zeichnungen aus der späteren Zeit Ostade's besitzen. Von Steen, von Terborch oder Metsu habe ich bisher keine Zeichnung gefunden, welche ich der frühesten Zeit dieser Meister mit Sicherheit zuschreiben könnte.

Die Gemälde des Frans Hals haben zu verschiedenen Zeiten die Aufmerksamkeit der Stecher erregt. Eine ganze Reihe von Zeitgenossen haben Stiche nach seinen Bildnissen angefertigt; die zahlreichsten und vorzüglichsten sind von der Hand seines Landsmannes *Jonas Suyderhoef*, der in seiner grossen und wirkungsvollen Handhabung des Stichels den Einfluss des Frans Hals nicht verläugnet. Ein anderer grosser Stecher Hollands, *Cornelis Visscher*, hat freilich nicht direct nach Gemälden des Frans Hals gestochen, aber um so mehr hat er sich an denselben gebildet, wie eine Reihe seiner Bildnisse und Volksfiguren beweisen. Im vorigen Jahrhundert sind namentlich durch englische Künstler eine Reihe von Bildern des Meisters in Schabmanier reproducirt; die Aufmerksamkeit, welche in neuester Zeit wieder auf den grossen Künstler gelenkt ist, giebt sich auch in wenigen vortrefflichen Werken der Radirkunst von der Hand eines Flameng, Jacquemart, Unger kund.

Suchen wir zum Schluss ein Gesammtbild zu gewinnen von dem, was sich im Laufe unserer Betrachtung ergeben hat. Durch einen Vergleich mit Rembrandt wird uns die Bedeutung des Frans Hals am deutlichsten werden; und da diese beiden Meister die Mittelpunkte und Repräsentanten der beiden Hauptepochen der holländischen Malerei sind, so ergiebt sich aus einer solchen Zusammenstellung zugleich auch das Verhältniss dieser Entwicklungsperioden zu einander.

Frans Hals richtet sein Streben vor Allem auf eine charaktervolle Wiedergabe seines Vorwurfes und erreicht dieselbe auf rein malerischem Wege; diese einseitige Richtung entwickelt er bis zu ihren äussersten erreichbaren Grenzen. Die tiefere innerliche Erfassung des darzustellen-

den Gegenstandes, welche dem Frans Hals abgeht, wird der Ausgangspunkt für Rembrandt's Kunstweise; der Darlegung des Gemüthslebens giebt derselbe den künstlerischen Ausdruck in seinem Helldunkel, welches durch die Betonung der Beleuchtung eine neue und zugleich die letzte mögliche Stufe des Malerischen innerhalb der niederländischen Kunst bezeichnet.

Die Richtungen beider Meister sind zugleich der künstlerische Ausdruck der gleichzeitigen staatlichen Entwicklung ihres Landes. In den Doelen- und Regentenstucken des Frans Hals, welche wir als Versammlungen Einzelner ohne Streben nach einheitlicher Composition und doch mit einheitlicher Wirkung charakterisirt haben, repräsentirt sich die Zeit der auf der persönlichen Tüchtigkeit basirenden Freiheitskämpfe, welche trotz des Fehlens eines ausgesprochenen staatlichen Zusammenhanges möglich wurden und zu einem glänzenden Erfolge führten durch das stillschweigende Einverständniss in den Handlungen aller Einzelnen. Dagegen bieten die scheinbar regellosen aber eng geschlossenen Compositionen des Rembrandt den Ausdruck des zum Abschluss gediehenen einheitlichen aber aus den mannigfachsten Factoren zusammengesetzten Staatsorganismus. Jene anfängliche staatliche Entwicklung bot die Möglichkeit wie das Bedürfniss der Weiterbildung; diese allzu künstliche Einheit dagegen konnte nur von kurzer Dauer sein. So machte auch die Kunstweise des Frans Hals die des Rembrandt möglich und bedingte sie; Rembrandt's künstlerisches Streben duldete dagegen keine Fortentwicklung mehr; nur ein so ausserordentliches Talent wie das seinige konnte die Aufgabe erfassen und musste sie auch zugleich zum Abschluss bringen. Hals schildert uns ein Volk, welches durch eigene Tüchtigkeit Alles geworden ist und sich dessen bewusst ist, gleich bereit zur Vertheidigung seiner Interessen und Ueberzeugungen wie zum Genusse des Augenblicks; ein Volk, dessen kalte Verstandesrichtung einen glücklichen Zügel bot für die tiefen Leidenschaften, welche es durchwühlten. Rembrandt führt uns in eine Zeit, in welcher dieses Volk zum Genuss seiner Errungenschaften gelangt ist, durch äusseren Wohlstand und durchgehende Bildung aller Klassen bei aller gesunden Leidenschaftlichkeit und derbem Humor einen Schatz des inneren Gemüthslebens in sich entwickelt hat.

---

1. Anhang.

Ein handschriftlicher Nachtrag des Malers Mathias Scheits zu Carel van Manders „Schilderboeck“.

In einem Exemplar von Mander's „Schilderboeck“, welches ich auf der Auction Weigel für mich erwerben liess, findet sich am Schlusse ein kurzer handschriftlicher Nachtrag aus dem Jahre 1679, welcher mit dem Monogramme M. S. unterzeichnet ist. Dieselbe Bezeichnung nebst der Jahreszahl 1662, die wohl die Zeit der Erwerbung des Buches angiebt, findet sich auch in dem Eingange desselben. Eine Beischrift von einer Hand des vorigen Jahrhunderts sagt: „Dieser M. S. ist sehr wahrscheinlich Mathias Scheits“. Und in der That bestätigt sich jene Vermuthung nicht nur aus dem Monogramme, welches genau mit den Bezeichnungen übereinstimmt, die sich auf den seltenen Bildern und auf den Radirungen jenes Hamburger Malers finden; sie erhält ihre innere Begründung aus dem Manuscript selbst. Dasselbe enthält nämlich Notizen über die Koryphäen der niederländischen Malerei nach Manders Zeit: über Rubens und Jordaens, über Rembrandt und Hals. Dass nun diesen Meistern als fünfter gerade noch Philip Wouwerman angereiht wird, dass über ihn und speciell über einen Aufenthalt desselben in Hamburg die detaillirteste Auskunft gegeben wird, werden wir von dem Hamburger Mathias Scheits erklärlich finden, der ein Schüler von Wouwerman war.

Die Nachrichten, welche das Manuscript enthält, sind freilich nur kurz und geben — ausgenommen für Philip Wouwerman — kaum etwas Neues; aber schon die Bestätigung der neuesten Forschungen durch das Zeugniss eines Zeitgenossen, schien mir die Publication zu rechtfertigen, zumal da er seine Angaben aus eigener Bekanntschaft mit den Künstlern selbst schöpft. Dieser Umstand erhöht auch den Werth seiner Urtheile über die Person und die Kunst der Meister.

Die kurze Notiz über Rubens, welchen Scheits in seinem „Memorial“ voranstellt, ist ganz unbedeutend und um so weniger von Interesse, da Scheits (der um das Jahr 1640 zu Hamburg geboren wurde) mit demselben nicht mehr in persönlichem Verkehr gestanden haben kann.

Das Manuscript fährt danach wörtlich fort:

„noch Eenige uytnemende Meesters deser Konst die ick M. S. gekent hebbe ende al verby sein, sein dese volgende:

Jacob Jordans is een discipel geweest van Adam van Ohrt. Anno 1669 vont ick hem noch rustich schildern, doen ick t'Antwerpen wesende hem besocht. ick bevont hem seer frindelik ende beleeft, want hey my

in sein Huys overal voerde ende al sein Künst (des hei seer veel, so van sein eigen als ander, hadde) toonde. hei is gestorven Anno 1677 in de 80 Jahren out.

Rembrant, toe genamt van den Rein om dat hei in een Plaets aen den Ryn gelegen gebohren was, hadde geleert by Pitter Lastman. sein vader was een Molenar. hei hielt sein Wohning t'Amsterdam, wass achtbaer ende groht van aensien door sein Konst geworden, het welck doch in't lest mit hem wat verminderde. hey starf Anno 1669, in de Maent September.

Den Treffeliken Conterfeiter Frans Hals van Harlem heeft geleert by Carel Vermander van Molebeke. hei is in sein Jeiigt wat lüstich van leven geweest, doen hy out wass ende met sein Schildern (het welck nu nit meer wass als weleer) nit meer de Kost verdinen kon, heeft hey eenige Jaren tot dat hey starff, van de Ed: Ovricheit van Haerlem seker gelt tot sein onderhouding gehat, om de deugt seinder Konst. hei is omtrent Anno 65 off 1666 gesturven, ende na myn gissen wel 90 Jaren off niet veel minder out geworden.

Den geestigen Schilder Philip Wouerman van Harlem, wiens Vader een schlecht Schilder was, qwam noch Jonck wesende vroeg tot Vermaertheit. hei vreide tegen sein vaders wil, trock darom mit sein Breüt, die Paps van Relige wass, te Scheep naer Hambürg, alwaer sich dit Paer van een Papisten Paep trauen liet. daer schilderde hei noch enige weken by den konstreiken Evert Decker en keerden daer naer weder tot Harlem, alwaer hei al sein teit gewoont heeft, ende met sein Konst wel gevaren iss. hei soude nanlicks 19 Jaeren out geweest sein doen hey Trouden, is gestorven Anno 1668 out omtrent 49 off 50 Jaeren.

dit geschreven Anno 1679 den 23. Jüny. M. S".

In deutscher Uebersetzung:

„Einige vorzügliche Meister dieser Kunst, die ich M. S. gekannt habe, und die jetzt schon todt sind, sind noch die folgenden:

Jacob Jordans ist ein Schüler von Adam van Ohrt gewesen. Im Jahre 1669 fand ich ihn noch rüstig malend, als ich bei meinem Aufenthalte zu Antwerpen ihn besuchte. Ich fand in ihm einen sehr freundlichen und höflichen Mann, indem er mich in seinem ganzen Hause umherführte und mir alle seine Kunstschätze zeigte (deren er in grosser Menge, von seiner Hand wie von anderen Meistern, besass). Er ist 1677 in die 80 Jahre alt gestorben.

Rembrandt mit dem Beinamen van den Rein, weil er in einem Orte am Rhein geboren wurde, hatte bei Pitter Lastman gelernt. Sein Vater

war ein Müller. Er hatte seinen Aufenthalt zu Amsterdam, war geachtet und zu grossem Ansehn gekommen durch seine Kunst, welche jedoch schliesslich weniger beliebt war. Er starb im Jahre 1669, im Monat September.

Der treffliche Bildnissmaler Frans Hals von Haarlem hatte bei Carel Vermander aus Molebeke gelernt. Er hat in seiner Jugend ein etwas lustiges Leben geführt; als er alt war und mit seinem Malen, welches jetzt nicht mehr so [gut] war als früher, nicht mehr den Lebensunterhalt verdienen konnte, hat er einige Jahre bis zu seinem Tode von dem Magistrat der Stadt Haarlem eine feste Geldsumme zu seiner Unterhaltung bekommen zum Lohn für die Meisterschaft seiner Kunst. Er starb um das Jahr 65 oder 1666, nach meiner Vermuthung etwa 90 Jahre alt oder doch nicht viel weniger.

Der geistreiche Maler Philip Wouwerman von Haarlem, dessen Vater ein geringer Maler war, gelangte schon in früher Jugend zu grossem Ruf. Er liebte gegen seines Vaters Willen, zog desshalb mit seiner Braut, die katholischer Religion war, zu Schiff nach Hamburg, wo sich dies Paar durch einen katholischen Priester trauen liess. Dort malte er noch einige Wochen lang bei dem kunstreichen Evert Decker und kehrte darauf nach Haarlem zurück, wo er fortan stets gewohnt hat und mit seiner Kunst viel Glück machte. Er soll gerade 19 Jahr alt gewesen sein, als er heirathete; er ist gestorben im Jahre 1668, ungefähr 49 bis 50 Jahre alt.

Geschrieben am 23. Juni 1679. M. S".

Diese Angaben, die wohl nur aus dem Gedächtniss gemacht sind, enthalten freilich einige Ungenauigkeiten. Zunächst starb Jordaens nicht 1677, sondern erst 1678 am 18. October im Alter von 85 Jahren; mit dem Ausdruck „in de 80 Jaeren out" hat Scheits wohl sagen wollen, dass Jordaens „hoch in den Achzigen" starb. Die Zeit von Rembrandt's Tode, welche so lange streitig gewesen ist, ist dagegen mit dem September 1669 fast ganz genau angegeben; seine Bestattung fand bekanntlich nach Scheltema's Entdeckung am 8. October 1669 statt.

Die Angaben über Frans Hals und Philip Wouwerman bestätigen und vervollständigen in höchst interessanter Weise die neuesten Forschungen van der Willigen's. Das Alter von Hals giebt Scheits mit 90 Jahren nach der gewöhnlichen Annahme, wonach derselbe im Jahre 1584 geboren sein soll, freilich um acht Jahre zu hoch an; aber dieses Datum ist urkundlich noch nicht festgestellt. Mit Sicherheit lässt sich nur angeben, dass Hals nach 1579 geboren ist, in welchem Jahre seine Eltern nach

Antwerpen übersiedelten. Todesjahr und Alter von Philip Wouwerman giebt Scheits richtig an; der Meister hatte eben das 49. Jahr vollendet, als er 1668 starb. Die Notizen über die Heirath und über die Religion seiner Frau erklären es, wesshalb van der Willigen bisher vergeblich in den Kirchenbüchern Haarlem's nach Notizen über die Trauung und über die Taufen der Kinder geforscht hat; solche Register existirten für die katholische Kirche zu Haarlem nicht.

Am interessantesten sind wohl die kurzen Bemerkungen über die Persönlichkeit und die künstlerische Bedeutung der Meister, da sie von einem gleichzeitigen Künstler herrühren, welcher mit ihnen in persönliche Berührung gekommen war. Wenn wir von Rembrandt erfahren, dass er „wass achtbaer ende groht van aensien door sein Konst", so bestätigt diese kurze Notiz die Vermuthungen und Behauptungen, welche die neuesten Forscher, welche namentlich Vosmaer über die Stellung Rembrandt's als Künstler und als Mensch aufgestellt hat. Wenn Scheits uns weiter mittheilt, dass Rembrandt's Kunst in der späteren Zeit aus der Mode gekommen sei, oder dass die Kunst des Frans Hals mit zunehmenden Alter abgenommen habe, so wird uns das bestätigt, was ich speciell für Hals auszuführen versucht habe, dass nämlich die veränderte Zeitströmung, die immer stärkere Betonung des Kleinen, ja des Kleinlichen in der Kunst das Verständniss jener grossen Meister, deren Stil gerade mit zunehmendem Alter immer grösser wurde, mehr und mehr verdunkelte. Nicht in einem Mangel an schöpferischer Kraft oder in Altersschwäche der Künstler, sondern in der Verbildung des Geschmackes im Publikum haben wir den Grund dafür zu suchen, dass die Zahl der Werke von Rembrandt wie von Hals aus dem letzten Jahrzehnt ihres Lebens nur eine verhältnissmässig geringe ist.

Schliesslich möchte ich noch mit einem Worte auf die Auswahl der Künstler, die Scheits für sein „Memorial" getroffen hat, aufmerksam machen. Abgesehen von seinem eigenen Lehrer Philip Wouwerman wählt er sich aus der Menge der niederländischen Künstler des XVII. Jahrhunderts Rubens und Jordaens, Rembrandt und Hals — also gerade die Meister, welche erst jetzt wieder als die Altmeister der flamändischen und der holländischen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugniss sie so klar und ausschliesslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet.

27. Januar 1871. **W. Bode.**

De incerti auctoris litteris quae Raphaelis Urbinatis ad Leonem Decimum feruntur.*)

Epistolarum ad Raphaelis Urbinatis vitam illustrandam pertinentium tanta est penuria, ut quum Michaelis Angeli plus centum, eaeque ipsius manu exaratae exstent, Raphaelis vix septem supersint. Quae neque omnes chirographa sunt, neque originis Raphaelianae certa signa prae se ferunt. Nam quum de duabus dubitari possit, quin Raphael, tales saltem quales accepimus, eas scripserit, tertia tam valide auctoritatem ejus recusat, ut ad alium auctorem transferatur necesse sit. Qua de epistola, de litteris scilicet quas Raphael ad Leonem Decimum Pontificem de Romae antiquitatibus scripsisse fertur, pauca dicam.

Raphaelem Leonis Decimi jussu ruinas Urbis antiquae pervestigasse, ultimo vitae tempore huic labori se dedidisse, ex nimio, quod eo contulerit, studio, morbi fatalis principia traxisse, nemo nescit. Litteris, autem istis, de quibus quaestio est, rei gerendae, vel potius gestae (nam velut de re confecta auctor scribit), rationem reddidisse Pontifici eum putant.

Quae litterae, quum ante hos CXL annos primum apparuerunt, a Baldassare Comite Castiglioneo, libri, qui „il Cortigiano“ vocatur, notissimi auctore non incelebri, scriptae esse judicabantur. Nam quum anno XXXIII saeculi praeteriti a fratribus Volpianis Patavinis nova operum Castiglionei Comitis editio pararetur, Scipio Maffejus litteras, in schedis Castiglioneis repertas, fratribus tradidit volumini, jam typis excusso et quasi absoluto, adjungendas. Neque quin Castiglionei essent, quisquam dubitabat.

---

*) Die lateinische Form dieses Aufsatzes entsprang dem Umstande, dass er als Habilitationsvortrag geschrieben wurde, und ist für den Abdruck in den Jahrbüchern beibehalten worden, weil so der Vortheil entstand, dass meine Bemerkungen über Raphaels angeblichen Brief einigen ausländischen Kunstfreunden möglicherweise leichter zugänglich werden, denen die deutsche Sprache nicht ganz geläufig ist.

H. G.

Auctor, litterarum initio, tristem conditionem querens Urbis, quae, omnium gentium quasi genetrix, saeculorum cinere obruta, miserabili modo humi prostrata jaceat, magnum Pontificis animum extollit, qui tantae magnificentiae reliquiis providendum esse statuerit. Aedificia deinde quibus temporibus tribuenda sint latius explicat, causis expositis, unde aedificandi ratio per Urbis vicissitudines variaverit. Parvae denique machinae, „Compass" a nostratibus, ab Italis „bussola" dictae, indolem delineat, cujus auxilio fundamentorum situm et recte cognovisse et justissima mensura in charta se descripsisse, auctor litterarum profert. Quae omnia, quamvis longa, naturali quadam facilitate nec ineleganter deducta auctorem non illiteratum praedicant.

Quum insuper ex versibus a Baldassare Castiglioneo in obitum Raphaelis compositis eluceret, quantopere priscae Romae antiquitates Comiti cordi fuerint, res probabilissima visa est, summam a Pontifice rerum illarum curam ipsi fuisse injunctam. Quibus positis, Castiglioneo litteras tribuendas esse, simplicissima erat conjectura.

Sed quum exeunte saeculo XVIII artis recentioris studium, cui antea a paucis tantummodo, iisque hominibus privatis et a commercio publico remotioribus, opera navata erat, magis in conspectum omnium veniret, ita ut questiones paulo acrius, quam antea fieri solebat, tractarentur, Maffeji sententiae, quam de auctore litterarum tulerat, ab Abbate Francesconio id additum est, ut non a Castiglioneo solo, sed etiam, et majori quidem ex parte, a Raphaele Urbinate litteras originem duxisse proponeretur. Castiglioneum, ut scribendi peritiorem, exhibuisse stilum; Raphaelem, cui ad Pontificem referendi revera incubuerit officium, subministrasse materiam.

Quae Francesconii opinio, cui et hodie omnium consensus adhaerescit (ita tamen, ut litterae ad Raphaelis paene solius operam referantur), non sine causa erat. Iis enim, quae Paulus Jovius, Noceranus episcopus, virorum magnorum cultor, in narratiuncula, quam de Raphaelis vita latine scriptam reliquit, de studio ejus in Romae antiquitatibus indagandis posito tradit, tanta inest cum litterarum argumento consonantia, ut utroque scripto quasi una res exprimatur. Qui de Raphaelis morte et ultimo labore ita loquitur:

Periit in ipso aetatis flore, quum antiquae Urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram Urbem architectorum oculis considerandam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situs ventorumque lineis, ad quarum normam, sicuti nautae ex pictae membranae magnetisque usu

maris ac littorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamentis certissima ratione colligebat.

Haec Jovius, qui, quamvis novum inventum illud Raphaelis ingenio expresse non tribuat, ut Hercules Visconti in libello de litteris scripto arguit, tamen rei novitatem satis clare exhibet.

Majori laude Coelius Calcagninius in epistola, de Raphaelis adhuc inter vivos degentis indole et vivendi ratione ad Zieglerum scripta, rem celebrat. Ipsam plane Urbem, dicit, in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam, magna parte ostendit, reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi coelitus demissum Numen, ad aeternam Urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suscipiant. Ejusdem Calcagninii, qui secretarii secreti apud Leonem Decimum munere fungebatur, versus exstant:

Tot proceres Romam, tam longa exstruxerat aetas,
Totque hostes et tot saecula diruerant,
Nunc Romam in Roma quaerit reperitque Raphael.
Quaerere magni hominis: sed reperire Dei est.

Adjiciamus Castiglionei versus in Raphaelis obitum compositos:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
Sic pretium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque, dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superum invidiam, indignataque mors est,
Te dudum exstinctis reddere posse animam;
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepte juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Nihil igitur probabilius Francesconii sententia, litteras in schedis Castiglioneis inventas a Castiglioneo scriptas esse dictante Raphaele. Accessit, ut etiam tempus, quo originem accepisse viderentur, Raphaelem indicaret. Auctor enim decem vel undecim annos Romae sese habitare dicit. Itaque, quum constaret, Raphaelem anno MDVIII, relicta Florentia, Romam se contulisse, litteras vigesimo ejusdem saeculi, id est ultimo vitae suae anno scripsisse videbatur. Sic, ut novissimos nominem, Passavantius,

cujus de vita ac operibus Raphaelis liber celeberrimus exstat, judicat, sic Guhlius in libro „Künstlerbriefe“ inscripto tradit, sic Alfredus Reumontius arbitratur, qui in voluminum de Historia Urbis conscriptorum ultimo litterarum mentionem facit.

Fuerunt quidem qui huic opinioni non assentirentur. Fiorillus, qui ineunte saeculo nostro Gottingae artis recentioris historiam docebat, in artis italicae historia, quam edidit, minime persuasum sibi esse, enuntiat, a Castiglioneo homine in omni se excellentissimo, litteras tam longas atque insulsas compositas esse. Et Lepelius Comes, qui Euboei Taurisci assumpto nomine opera Raphaelis enumeravit, non modo non Raphaele sed ne Castiglioneo quidem litteras dignas existimat.

Neque ego (quamquam veritatis quendam odorem utrumque non fefellisse agnosco) ea de causa Raphaelem auctorem litterarum non habendum esse statuerim, quod scriptionis inelegantia vetet: verumtamen alio argumento demonstrare conabor, neque a Raphaele, neque immo eodem, quo Romae ille degerit, tempore litteras scriptas esse.

Litterarum auctor, dum, loco supra citato, quot annos Romae steterit, profitetur, his verbis utitur: Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la meta, che era nella Via Alessandrina, l'arco mal' avventurato, tante colonne, e tempj, massimamente da M. Bartolommeo della Rovere. Latine: Neque possum quin summa cum tristitia in animum mihi revocem tantorum pulcherrimorum aedificiorum ruinam, metae scilicet in via Alexandrina olim positae, arcus infelicis, tot columnarum et templorum, quae omnia intra minus undecim annorum spatium, ex quo Romam equidem me contuli, maxime Bartholomaei Roverani industria eversa sunt.

Metam in via Alexandrina octo annis antequam Raphael Romam venerit dirutam esse, jam a Guhlio animadversum est. Qui quidem, litteras ceterum sine dubitatione Raphaeli tribuens, rem ita componere conatur, ut Raphaelem, quippe cujus domus in via Alexandrina posita esset, metae, quamvis numquam a se conspectae, jacturam quasi semper lugendam in mente habuisse persuadere nobis velit. Quae, quamquam contorta, eo tempore, quo Guhlius scripsit, ferri poterat argumentatio. Hodie vero accipi non potest, postquam Bibliothecae regiae Monacensis codex, jam MDCCCLIII a Schmellero descriptus, litterarum exemplar praebuit, quod, MDCCCLVIII primum a Passavantio editum, locum illum, quo de monumentorum ruina tractatur, tam diversum exhibet, ut res neque silentio praeteriri possit (quod quidem Passavantio placuit), neque explica-

tione quadam in modum illius, quam Guhlius proposuit, redacta superari posse videatur.

Codicis Monacensis exemplar litterarum, ut alia transeam quae ad quaestionem nostram non pertinent, eo generaliter ab editionis Patavinae specie differt, ut non solum personarum et rerum, istic nominibus non distinctarum, nomina offerat, sed etiam res aliquot istic omnino omissas prodat.

Locum vero modo citatum codex Monacensis sic expressum praebet: ne senza molta compassione posso io ricordarmi che poi ch'io sono in Roma che anchora non sono dodici anni, son state ruinate molte cose belle, come la meta ch'era nella via Alexandrina, l'archo che era alla entrata delle therme Dioclitiane, et el tempio di Cerere nella Via Sacra, una parte del foro transitorio che pochi di sono fu arsa et distructa e de li marmi fattone calcina, cetera. Hic igitur aedificia traduntur, quorum nomina in editione Patavina desunt: arcus, qui stabat ad introitum thermarum Diocletiani, templum Cereris in via sacra, forum transitorium. Quo tempore forum transitorium eversum sit, nescimus. De templo Cereris in via sacra, quale fuerit et ubi steterit, nihil reperi. Fortasse templum Caesaris legi debet. Quod vero ad arcum illum attinet, qui in editione Patavina solo „arcus infelicis“ aenigmate dictus erat, optimum educere possumus nuntium temporis, quo dirutus est. Andreas Fulvius enim, nec non Franciscus Albertinius, in libellis, quos de Urbis aedificiis scripserunt, arcum illum, Gordiano dicatum, apud „portam inter aggeres“ positum fuisse tradunt, quem Cardinalis de Sancto Georgio, ut lapidibus in construendo palatio uteretur, dejecerit.

Domus autem Cardinalis de Sancto Georgio, cui hodie Cancellariae nomen est, Sixto IV sedente inchoata, tantae molis erat, ut triginta demum annis postquam aedificari coepta fuerat, Alexandro VI regnante finiretur. Quo quidem anno arcus Gordiani prostratus sit, neque Fulvius neque Albertinius tradunt, sed quolibet triginta annorum momento, dummodo ante tempus, quo Raphael Romam se contulit, monumenti ruina acciderit, nihil refert ad quaestionem. Arcum Gordiani ante Alexandri Borgiae mortem evulsum esse, Raphaelem vero anno quarto vel quinto post Pontificis illius obitum Romae apparuisse, constat.

Cuinam videbitur veri simile, litterarum auctorem, quum aedificia enumerare voluerit, quae, ut expresse dicit, ipse in terram prolabi viderit, ita ut non sine compassione eorum recordaretur, ea potissimum nominasse, quorum ruina tantum tempus, antequam ipse Romam adierit, contigerit? Nam arcum illum, quamvis de tempore conjicere solummodo liceat, jam Sixto Pontifice sedente dirutum esse existimo. Bernardus Oricellarius enim in

libro, quem de Romae antiquitatibus ea tempestate composuit, quum, Mediceis e Florentia ejectis, Romam sese verterat, arcus Gordiani mentionem non facit. Tunc igitur diu eum cecidisse credendum est.

Jam ante dicta repetere liceat. Quum Raphael Romam venit, septem anni praeterierant ex quo meta illa Romuli (quo cognomento meta in via Alexandrina a Romanis modernis vocabatur) evanuerat; decem, minimum, ex quo arcus Gordiani. Auctor litterarum ista monumenta non solum dum Romae ipse habitabat diruta esse asserit, sed, quum ruinae meminerit, tristitia se affici affirmat. Quae ita inter se pugnare videntur, ut nulla sit compositio. Litteras neque a Raphaele, neque ad Leonem Decimum, sed Julii Secundi primis temporibus scriptas esse, perspicuum est. Quorum quis auctor reapse existimandus sit, nova et separata quaestio surgit.

Quam quidem paucis hic verbis tetigisse sufficiat.

Raphaelem in Romae antiquae monumentis indagandis virorum doctorum consilio non caruisse, apertum est. Primo cum Fabio Calvo, deinde cum Andrea Fulvio conjunctum videmus. Fulvium vero fuisse eum, qui, una cum Raphaele, ultimo ejus vitae tempore, Romae antiquitatibus operam navaverit, ex praefatione libri discimus, cujus anno MDXXVII demum editi praefatione Clementem Septimum Pontificem his verbis alloquitur: Ruinas Urbis tuis optimis auspiciis prosequutus ab interitu vendicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi. Quae jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet. Priscaque tum, per regiones explorans, observavi, quas Raphael Urbinas, quem honoris causa nomino, paucis ante diebus quam e vita decederet me indicante penicillo finxerat, tametsi nullum ingenium ad extollendam Urbem satis est, nec ejus faciem, qualis ante fuerit, exprimendam, sed quoniam urbis Romanae ob affectatum amorem ardenti semper animo studiosus fuit. Antiqua ejus loca et quae nunc exstant, et quae jam esse desierunt, quorum nonnulla ante hac incognita meo Marte aperui, non modo geographice, sed etiam etymologice, cum rerum causis et argumentis abunde copioseque, non ut architectus sed historico more describere curavi, nam fabulas dicere non est consilium, reliqua.

Raphaelem, se indicante, Urbis regiones penicillo finxisse, Fulvius autumat, additis verbis: „tametsi nullum ingenium ad extollendam Urbem satis est.“ Quid igidur dicit Fulvius? Minime opus erat Raphaelis, pictoris celeberrimi, qui tot alebat discipulos, propria manu, quae, indicante Fulvio lineas, aedificiorum situm circumscriberet. Si hoc dixisse in animo fuisset, quid significarent ea, quae de ingenio Raphaelis, quod ad ex-

tollendam Urbem satis non esset, additit? Aliud quoddam eum spectavisse credo, quod quale fuerit ex litteris cognoscimus ab Antonio Michaele Veneto de Raphaelis morte Venetias missis, quibus ultimi labores ejus his verbis exponuntur:

El stendeva in uno libro, siccome Ptolomaeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma, mostrando si chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduto Roma antiqua: et già aveva fornita la prima regione: nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria dalle ruine s'avia raccolto; ma ancora la faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della architettura et dalle istorie antiche, ove le ruine non la retenevano, aveva appreso, expressissimamente designava. Latine: Eodem modo, quo Ptolomaeus mundum descripsit, Raphael aedificia antiqua Urbis delineavit, quorum et mensuras et formas et ornamenta tanta claritate monstravit, ut qui Raphaelis tabellas, quibus omnia ista continebantur, inspexerit, ipsam Urbem antiquam vidisse supersedere potuerit. Et jam primam Urbis regionem absolverat, qua non solum aedificiorum fundamenta et situm videris, summa cum industria e ruinis recollecta, sed etiam facies et ornamenta lustraveris, quae, quando e ruinis intelligi non potuerant, e Vitruvii et historicorum scriptis ediscere conatus est.

Haec Antonius Michael. Quem etiam Fulvii partes Raphaeli injunxisse non miremur, quippe quas tanti non faceret ut hominem, cujus doctrina Raphael hic utebatur, nominatim afferret. Neque tamen dubium videtur, quam communis laboris vicem Fulvius, quam Raphael expleverit. Fulvius topographi litterati officium susceperat; Raphael, quum aedificiorum formas adumbrare conaretur, e monumentorum ornamentorumque reliquiis pristinam pulchritudinem quasi divinando, novam Urbis imaginem reconstituit. Quod ad studium folia illa Marci Antonii aeris incisoris celeberrimi manu exarata pertinere existimo, quae, Raphaelis nomine signata, templa, templorum aliorumque aedificiorum partes, aras, portas, statuas exhibeant, quibus omnibus id peculiare est, ut, quamvis antiquitatis speciem ferant, tamen moderni auctoris ex inventione aperte oriri videantur.

Rationibus vero non contemnendis probari potest, Fulvii librum de Romae antiquitatibus, licet septem demum annis post Raphaelis mortem editum, jam Juli Secundi primis temporibus inchoatum esse. Tum temporis ab Andrea Fulvio, librum Julio Secundo dicaturo, litteras compositas fuisse, persuasum habeo. Postea, libri editione in annos prolata, Fulvius Raphaeli sese conjunxisse videtur, quippe quem, iisdem, quae tantum

temporis ipse prosequutus fuerat, studiis imbutum, cogitationum suarum excellentissimum quasi exsequutorem invenisse gauderet. Ita fieri potuit, ut Antonius Michael, de ultimis laboribus Raphaelis loquens, etiam Fulvii, cujus nomen omnino omisit, partem Raphaeli adscriberet, Fulvius autem in praefatione libri ad Clementem Septimum scripta, se indicante Raphaelem penicillo finxisse formas Urbis profiteretur.

Quod quidem propositum, cujus hic summam tantum offero, alias singillatim exsequar.

Berolini.

Dr. Herman Grimm.

Die Augsburger Inschrift und die Jugendwerke Hans Holbein's.

Eine Entgegnung von **Alfred Woltmann.**

Herr W. Schmidt sucht in Heft II und III des 3. Jahrgangs dieser Blätter den Beweis zu führen, dass diejenigen Gemälde, welche, seit einem 1845 von Waagen ausgesprochenen Urtheil, der Augsburger Zeit des jüngeren Holbein zugeschrieben wurden, nicht von ihm sondern von seinem Vater herrühren. Waagen hatte seine Ansicht auf innere künstlerische Gründe basirt, später fand sich aber auch noch eine äussere Bestätigung in der Inschrift eines der Augsburger Gemälde, der heiligen Anna selbdritt. Es ist dieselbe Inschrift, welche auch für das Geburtsjahr Holbeins entscheidend ist.

Herr Schmidt sucht diese Inschrift anzufechten, was vor ihm schon Herr Herman Grimm in seiner 1867 erschienenen Broschüre „Holbeins Geburtsjahr" und Herr R. Marggraff im 1869 erschienenen Katalog der Augsburger Gallerie gethan. Auf wissenschaftlicher Prüfung beruhten die Angriffe H. Grimm's nicht, das war schon aus dem Grunde nicht möglich, weil er das Original selbst nicht gesehen. Er begnügte sich mit einigen Wendungen darüber, dass Fälschungen dieser Art leicht möglich seien, und gelangte zu dem originellen wissenschaftlichen Schlusse: „Desshalb auch gelten Inschriften auf Gemälden an sich sehr wenig." Später, in einer Nr. des literarischen Centralblattes, gab er die Nachtragserklärung ab: „Der Unterzeichnete bemerkt, dass er die Augsburger Inschrift nun gleichfalls selbst gesehen und sich von ihrer wahren Beschaffenheit überzeugt hat. Niemand — dies darf wohl mit aller Schärfe ausgesprochen werden — der mit der Epigraphik des 16. Jahrhunderts zu thun gehabt hat, wird sich durch diese Buchstaben täuschen lassen." Auch dieser „mit aller Schärfe" vorgebrachte Ausspruch wird wohl kaum als genügende Beweisführung gelten können. — Herr Marggraff bringt wenigstens Gründe bei. Zunächst weist er meiner Mittheilung der Inschrift im ersten Bande

von „Holbein und seine Zeit“ eine epigraphische Ungenauigkeit nach, indem dort PIENTQVE statt PIENTQUE steht. Ich gebe diesen Fehler zu. Das U, wie es nur in diesem Worte auftritt, hatte ich von dem sonst vorkommenden U unterscheiden wollen und dem hatten die Typen nicht entsprochen. Jetzt theile ich dafür die genaue Durchzeichnung der Inschrift mit (Fig. I.).

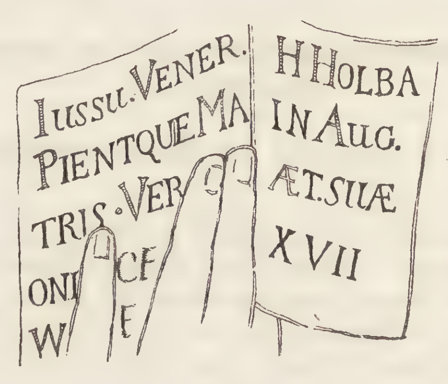


Fig. I.

Auf eben jene Buchstabenform bezieht sich nun auch Herrn Marggraff's Einwand gegen die Echtheit, den Herr Schmidt nur reproducirt. Letzterer sagt von der Inschrift, dass „deren unsichere Buchstaben mit denen im Anfang des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen gar nicht recht stimmen wollen“ und dass sie „besonders auffälliger Weise die römische Majuskel U statt des doch zu erwartenden V zeigen“. Dies ist das einzige Beispiel, welches er anführt; was in den Buchstaben sonst „gar nicht recht“ stimme, vergisst er mitzutheilen und begnügt sich mit der allgemeinen Wendung „unsichere Buchstaben“, redet an einer andern Stelle sogar von einem „derartigen Gekritzel“. Es sind das Bezeichnungen, die er sich beim Niederschreiben derselben kaum überlegt haben kann. Das „Gekritzel“ ist eine völlig klare und gleichmässige Schrift, die Zeichen, weit entfernt unsicher zu sein, sind mit voller Bestimmtheit hingesetzt, ganz im Charakter einer Handschrift in schwarzen Majuskeln mit grösseren Initialen in rother Farbe, wie das hier angebracht war, indem sich die Inschrift auf den Blättern eines aufgeschlagenen Buches befindet. Dass man sie anfocht, kam wahrscheinlich daher, dass man auf älteren Gemälden eher Inschriften im Lapidar-Charakter gewohnt war; vielleicht glaubte man auch geradezu, diese Inschrift mit derjenigen auf der Rückseite des Bildes, dem Tode der heiligen Katharina, vergleichen zu müssen.

Hier ist nämlich eine lateinische Anrufung der Heiligen angebracht, die auf einer Votivtafel steht. Demgemäss hat sie die Form einer Lapidar-Inscription. Ebenso sachgemäss aber hat die Inschrift in dem Buche den Charakter des Geschriebenen, sie ist die Nachbildung einer solennen Schrift, wie sie in mittelalterlichen Codices vorkommt.

Die runde Form anstatt des spitzen V ist namentlich in Handschriften ganz geläufig. Bereits im Alterthum tritt sie auf*). Hinsichtlich des Gebrauchs im Mittelalter kann ich zunächst aus dem Collegienheft eines Freundes eine Stelle aus Jaffé's Vorlesung über Palaiographie citiren. Hier heisst es, unter dem 11. bis 14. Jahrhundert: „Auch erscheinen nebeneinander spitzes V und rundes, was für die Abschrift gleichgültig ist**)". So zeigen auch die Tabellen in Eckhard's Introductio in rem diplomaticam gleichfalls beide Formen nebeneinander, wovon bei Fig. III Proben aus dem 12. und dem 14. Jahrhundert mitgetheilt sind.

UIUENTIS — Fig. II.

U·V 1108. U 1370 V 1373 — Fig. III.

Fig IV.

Aber man braucht nur mittelalterliche Originalmanuscripte oder Publicationen von Schriftproben, z. B. Sickel's prachtvolles neues Werk „Monumenta Graphica medii aevi" zu durchblättern, um schon viel früher das Nämliche zu sehen. In Codices aus dem 5. und 6. Jahrhundert, die ganz in Majuskeln geschrieben sind, wie bei Fig. II***), ebenso aber in den feierlichen Buchstaben von Zolleslänge, mit welchen kaiserliche Diplome und pästliche Bullen zu beginnen pflegen, erscheint die runde Form, übrigens ohne Consequenz. So steht beispielsweise in denselben Zeilen SERUUS und REGVLARITER†). Die unter Fig. IV mitgetheilten Proben sind einer vom selben Jahre 1512, wie die Augsburger Gemälde, datirten Handschrift entnommen (Carmina Sebastiani Brandt de virgine Maria, Grossherzogliches Landesarchiv zu Carlsruhe, MSC. 340). Sie zeigen dabei deutlich, wie die runde Form naturgemäss aus der spitzen entsteht. Ebenso wie letztere dem bequemer ist, der den Meissel schwingt,

---

*) Papyrus aus Herculanum. — Vgl. Kopp, Palaiographia critica, Mannheim 1817. p. I. Tachygraphia veterum, p. 118 „Inest in notis Tironianis, non solum V capitale acutum, sed etiam U unciale rotundum." etc.

**) Der Zusatz ist eine Vorschrift für die Edirung.

***) Sancti Hilarii libri de trinitate. Codex membr. Sickel VIII, 1.

†) Bulle des Papstes Paschalis von 1104, Sickel V, 6.

entspricht erstere der Hand, welche die Feder führt. Spitze und runde Formen wechseln auch in dieser Handschrift, ohne jede Consequenz des Gebrauchs und ohne dass irgendwie der Versuch gemacht würde, nach modernem Gebrauch den Vokal von dem Consonanten zu unterscheiden. Zunächst genügt es dem Schreibenden, die untere Spitze flüssiger und breiter zu bilden, wie hier, daneben hat sich aber schon längst die Form weiter ausgebildet, indem die Feder nochmals nach unten herabgezogen wird. Die Form unter Fig. V (Carlsruher Archiv MSC. 88), aus einer Handschrift von 1477, in welcher lauter Geschichtchen von Ehestand und Liebschaften jedesmal mit Vir quidam, und zwar stets in dieser Bildung des Buchstabens, anfangen, ist, den oben angebrachten Schnörkel abgerechnet, identisch mit derjenigen in der Augsburger Inschrift, auch darin, dass mitunter der Buchstabe unten offen ist und also aus zwei gesonderten Theilen besteht. Im Druck, wo der Grund für das runde U wegfällt, überwiegt das spitze V, doch sehen wir schon unter Fig. VI das Gegentheil an einem mit Holbein zusammenhängenden Beispiel, nämlich in der vierzeiligen Unterschrift der noch aus des Künstlers eigner Zeit herrührenden*) zweiten Ausgabe des „Erasmus im Gehäus“. Ein Zweifel an der Inschrift wegen des U ist ebenso gegenstandslos, als es etwa der Zweifel wegen Vorkommens der Form m statt M wäre, und wenn die Form U den Anfechtenden „befremdlich“ erscheint, so liegt das nur an ihnen selbst, nicht an der Inschrift.

Ur

Fig. V.

HOLBEINNIUS
ERASMUS

Fig. VI.

Nur bei der letzten Restauration des Bildes könnte aber eine Fälschung geschehen sein, wenn eine solche vorläge. Einem Restaurator wird es aber gerade so gehen, wie es den Herrn Angreifern gegangen ist. Er wird aus seiner Praxis die Buchstabenformen kennen, wie sie in eigentlichen Inscriptionen auftreten, von den Charakteren in Codices und sonstigen Handschriften wird er dagegen schwerlich etwas wissen. Bei einer Forgery würde in den Formen der Buchstaben eine rigorose Strenge erstrebt worden sein, wie sich dies Bestreben ja stets bei Fälschungen zeigt. Ferner möchte es einem erfahrenen Restaurator zwar ein Leichtes sein, ein Monogramm, einen Malernamen täuschend nachzuahmen, kaum aber eine Inschrift in lateinischer Sprache, von dieser Ausführlichkeit, und noch dazu mit mehreren Abkürzungen und der sprachlich selteneren Form piens statt pius. Es ist kaum denkbar, dass so etwas geschieht, ohne dass der Wortlaut an irgend einem oder dem andern Punkt zu

*) Dibdin, Bibl. Decamerone I. p. 236.

Bedenken Anlass geben könnte. Endlich aber: wenn eine derartige Fälschung in das Werk gesetzt wird, so darf man doch wohl annehmen, dass dann auch etwas geschieht, um auf die Sache aufmerksam zu machen, um die Resultate in Scene zu setzen. Die Reinigung geschah 1854, im folgenden Jahre erwähnte Herr Ernst Förster die Inschrift gelegentlich in Bd. I. seiner Denkmäler deutscher Kunst, in einer Anmerkung, was ganz unbeachtet blieb, und er liess sie sodann im VII. Bande stillschweigend wieder fallen, da ihr Inhalt ihm nicht zu dem zu passen schien, was er sonst über Holbein zu wissen glaubte. Es dauerte neun Jahre seit Auffinden der Inschrift, bis ich sie zuerst im Jahre 1863 mittheilte und dasjenige erörterte, was aus ihr folgt. Uebrigens erklärt ihr ganzer Charakter hinreichend, wesshalb sie vor der Reinigung des Gemäldes nicht bekannt war. Daraus folgt keineswegs, dass an der Stelle damals gar nichts zu sehen war, sondern es dachte wohl vielmehr niemand daran, Schriftzeichen in dem Buche irgendwelche Bedeutung beizulegen, so lange die Stelle unklar und dunkel war. Auch sieht man, dass hier bei der Restauration mit aller Sorgfalt verfahren wurde. Man hat nicht gestrebt, an der Stelle, wo die Schrift steht, die Ungleichartigkeiten in der Erhaltung verschwinden zu machen, obwohl dies für die Hand eines kundigen Restaurators leicht gewesen wäre.

Uebrigens empfehle ich den Angreifern, die ja zum Theil in München ihren Sitz haben, dort bei der Regierung eine Untersuchung der Sache zu beantragen. Eine moderne Inschrift würde bei einem Versuche zu putzen verschwinden, und es würde dasjenige zum Vorschein kommen, was darunter verborgen wäre, denn die Blätter können doch unmöglich leer gewesen sein. Solch ein Versuch müsste freilich von kundiger Hand, mit Vorsicht und unter genauer Controle gemacht werden, denn es würde gar keine grosse Anstrengung kosten, auch eine echte Inschrift wegzuputzen, nur dass unter ihr dann nichts zum Vorschein käme.

Dabei ist die ganze Fassung der Inschrift und das, was sie sagen will, einleuchtend. Die ehemalige Rückseite des Bildes und Innenseite des Altarflügels enthält am alten Rahmen den Namen HANS HOLBAIN. Dieser Name schlechtweg konnte damals nicht auf Holbein den Sohn gehen, sondern nur auf den Vater. Ich habe stets betont, dass der jüngere Hans Holbein nicht zünftiger Meister in Augsburg geworden ist, weder im Malerbuch noch in den Steuerbüchern vorkommt, also nur als Lehrling und Geselle seines Vaters, nur unter dessen Firma gearbeitet haben kann. Diese Firma der Werkstatt giebt die Inschrift am Rahmen, und nur in bescheidener Weise, an einer Stelle, welche vom Blick der grossen Menge nicht beachtet werden konnte, that der junge Künstler zu

wissen, dass der eigentliche Schöpfer des Werkes ein anderer Hans Holbein, ein jüngerer, sei. Naiv rühmt er sich, dass er mit siebzehn Jahren das vollbracht habe, und wahrscheinlich will die Wendung „Jussu venerabilis pientisque matris..." auch nicht blos sagen, dass Mater Veronica die Stifterin ist, sondern vielmehr, dass es ihr besonderes Geheiss war, den jungen Sohn des wackern Meisters, nachdem sie seine Fähigkeit bemerkt, hier selbständig zeigen zu lassen was er könne. Diese Schrift in dem Buche auf der Aussenseite des einen Altarflügels konnte nur der merken, welcher genauer betrachtete, weil er künstlerisch prüfte, und nur ein solcher brauchte auch Kunde davon zu haben.

Was nun die fraglichen Gemälde selbst betrifft, so stimme ich — wie grade das Vorhergehende zeigt — zunächst vollständig mit Herrn Schmidt überein, wenn er ausführt, der jüngere Holbein werde in der Werkstatt seines Vaters auch an der Ausführung von Bildern theilgenommen haben, „doch erhielt natürlich der Vater die Bestellung, war für die Ausführung verantwortlich, und die Bilder werden unter seinem Namen gegangen sein." Nur der Zusatz „sowie er sich auch die Hauptsache vorbehalten haben wird" braucht nicht für alle Fälle zu gelten. Zeigt der Sohn und Schüler früh ein überraschendes Talent, so ist es nur wahrscheinlich, dass ihm in der väterlichen Werkstätte oft eine grössere Selbständigkeit zugestanden wurde. Auch von Dürer haben wir Zeichnungen aus seinen Kinderjahren. Es wäre sogar zu verwundern, wenn man bei Holbein vor seinen ersten Baseler Gemälden, den künstlerisch vollendeten Bildnissen von 1516, gar keine Vorstufen nachweisen könnte.

Es scheint im ersten Augenblick ganz einleuchtend, wenn Herr Schmidt ausführt, dass wir früher fortwährend von datirten Werken des Vaters wissen, während es später wie abgeschnitten sei, indem der Sohn, sobald er einigermaassen zu Jahren gekommen, von den Arbeiten des Vaters Besitz nehme. Herr Schmidt fragt: Ist das wahrscheinlich? — Nein; auch der Sachverhalt ist nicht ganz so. Die Productionen aus der letzten Zeit des Künstlers sind verhältnissmässig selten, dafür findet sich aber eine sehr bündige Erklärung: wahrscheinlich ist das Meiste in dem Bildersturm zu Grunde gegangen, welcher später Augsburgs schönste Kirchen verwüstete; gerade Werke aus seiner späteren Epoche, in welcher er berühmter war und in Folge dessen wohl für die vornehmsten Kirchen seiner Heimat beschäftigt wurde, mögen davon betroffen worden sein.

Wir besitzen von ihm Arbeiten für verschiedene auswärtige Gotteshäuser, für Kloster Weingarten, für Frankfurt, für Kaisheim, dagegen ist von allem, was aus seiner Werkstatt hervorging, nichts nachweisbar für Augsburg gemalt als eine Tafel für die Elisabethenkapelle und die verschiedenen Arbeiten für das Katharinenkloster. Diese kleineren Kirchen blieben verschont. Von demjenigen, was er 1506 bis 1508, laut urkundlichen Nachrichten, für S. Moritz gemalt, ist nichts mehr da. Im höchsten Maasse wahrscheinlich ist es, dass er auch für S. Ulrich thätig war; denn gerade dieses Kloster beschäftigte fortwährend die bedeutendsten Künstler der Stadt. Die gleichzeitigen Aufzeichnungen, welche davon Kunde geben, reichen zwar nur bis 1497, dafür aber sind aus späteren Jahren so zahlreiche Bildnisse dortiger Mönche in Silberstiftzeichnungen von Mitgliedern der Familie Holbein vorhanden, dass man Beziehungen derselben zu St. Ulrich annehmen muss. In seiner letzten Zeit hatte der ältere Holbein endlich, wie urkundlich überliefert ist, für Kloster Issenheim im Elsass einen Altar gefertigt, aber auch dieser existirt nicht mehr.

Dennoch ist seine spätere Periode nicht ganz ohne Belege. Zu dieser gehören die Altarflügel aus Oberschönefeld in der Augsburger Galerie und die Gemälde in Prag, die freilich nicht datirt sind, aber wegen der Renaissancemotive, welche neben der spätern Gothik in dem Ornamentalen auftauchen, etwas jüngeren Ursprungs sein müssen. Datirt, vom Jahre 1508, ist eine Zeichnung in Basel, der Tod Maria's, eine Composition, die vollständig mit den älteren Arbeiten übereinstimmt. Ein 1512 datirtes Gemälde, das ich glaube ihm beimessen zu dürfen, habe ich im II. Bande von „Holbein und seine Zeit“ nachgewiesen, die Portraits eines bürgerlichen Ehepaares zu Hamptoncourt, dort irrig dem jüngern Hans Holbein zugeschrieben. Jetzt kann ich noch auf ein anderes Gemälde hinweisen, dessen Bekanntschaft mir von hohem Interesse war, eine *H H 1515* bezeichnete Kreuztragung in breitem Format, in der Kunsthalle zu Carlsruhe. In diesem Bilde zeigt sich ein Fortschritt der Zeit, aber das Verhältniss des Künstlers zur Natur, seine künstlerische Grundanschauung sind doch nicht erheblich anders geworden. Die Art, wie die Leute gehen und stehen, die Motive des Faltenwurfs stimmen mit früheren Productionen, bestimmend sind namentlich die Hände, in welchen noch immer jene schmale, spitz zulaufende Bildung der Finger ohne genügende Angabe der Gelenke vorherrscht. Unter den Nebenfiguren sieht man Kopf an Kopf, die sich auch auf den früheren Bildern in Augsburg und München finden, und wenn auch das nicht durchweg maassgebend ist, da ja dieselben Personen auch von andern Künstlern der Werkstätte zum Modell genommen sein können, so ist doch der Kopf

des Christus entscheidend, ein Typus völlig entsprechend den Christustypen auf den Bildern zu München, Frankfurt, Donaueschingen*), während ein solches Antlitz in Arbeiten des jüngeren Holbein nicht zu finden ist. Neben einigen wirklich vortrefflichen Köpfen, die sich der Behandlung des jüngeren Holbein nähern, zeigen sich aber auch mehrere, die schwächer in der Zeichnung sind. Bei mehreren Gestalten, z. B. bei dem kecken Landsknecht, der die Hauptgruppe beherrscht, bei dem Hauptmann zu Pferde, tritt uns ein volles Hineingreifen in die Gestaltenwelt der Renaissance entgegen, aber in der Formauffassung kann sich doch das conventionelle Wesen, wie es das 15. Jahrhundert ausgebildet hat, nicht verleugnen. Das von vorn gesehene Pferd erscheint wie von Holz, der Hund daneben ist nicht viel besser. Die Composition ist gedrängt aber gut und lebendig, dabei kommt indessen manches Gewaltsame in den Motiven vor. Die Behandlung ist frei, aber die Farbe nicht ganz von jener klaren Durchsichtigkeit und Leuchtkraft wie früher, der Vortrag nicht sorgfältig vollendend, sondern breit und keck.

So wird dies Gemälde zu einem Anhaltspunkt in dieser Streitfrage, an welchem es bis jetzt gefehlt hat. Es zeigt, trotz der Verschiedenheit der Zeit, den engsten Zusammenhang mit des Künstlers früheren Werken. Allerdings zeigen nun auch die Bilder, über welche wir streiten, in vielen Punkten Uebereinstimmung mit den sichern Bildern Hans Holbeins des Vaters. Die Schule und Richtung sind zunächst dieselbe. Der Sohn dankt dem Vater seine Ausbildung, arbeitet in dessen Werkstatt, seine eigenen Leistungen haben dessen Schaffen zur Voraussetzung. Und nicht blos durch das, was er von ihm gelernt hat, bildet der Sohn die Fortsetzung des Vaters, auch als künstlerischer Charakter, es liegt auch hier vielfach eine erbliche Gesinnung zu Grunde, um einen Ausdruck zu gebrauchen, den Burckhardt auf die della Robbia angewendet hat. Daneben stehen aber wieder grosse Abweichungen, und zwar solche, wie sie der Maassstab, der uns geboten ist, das Carlsruher Bild von 1515, nicht zeigt. Hierüber hat sich Schnaase sehr fein ausgesprochen in einem Briefe, den ich bereits am Schluss des II. Bandes von „Holbein und s. Z.“ citirt, und der sich mit der bisherigen Anschauung über die Jugendbilder gegen die Grimm'schen Einwände einverstanden erklärt: „Er (Grimm) meint, das Bild werde H. H. dem Vater nur abgesprochen, weil es zu gut für ihn sei! und sagt mit dem Ausdruck solider Kritik, dass ihm des jüngern Holbein eigenthümliche „Gefühlsweise“ unbekannt sei. Waagens angeführter Ausdruck will aber offenbar das Richtige sagen, wenn

*) Hier seit kurzem 12 noch unbekannte Passionsbilder.

man auch die „Gefühlsweise“ eines Malers in anderen Beziehungen nicht kennt, so kennt ein Kunstverständiger, der einen Meister überhaupt studirt hat, sehr wohl sein malerisches Gefühl, d. h. die Art, wie er von Hause aus die Natur betrachtete. Wer darüber urtheilen will, ob ein Bild von einem Meister sein könne oder nicht, muss mit der Kenntniss seiner Gefühlsweise in diesem Sinne operiren. Und diese Prüfung ergiebt nun in der That, dass jene Bilder nicht von H. H. dem Vater sein können, wohl aber dem jüngeren H. entsprechen.“

Gewiss: die Gefühlsweise ist hier eine andere, die Auffassung des Körperlichen ist eine neue. Trotz lebendigen Sinnes für die Wirklichkeit war der Vater, wie man ihn sonst kennt, vom Gothisch-Conventionellen nicht frei geworden, das aber existirt für den Schöpfer dieser Bilder nicht mehr. Zug für Zug ist bei ihm ein lebendiger Protest dagegen. In der Pinakothek hängen ganz in der Nähe ein paar Tafeln, die zu den vorzüglichsten des Vaters gehören, aber die besten Figuren auf diesen verhalten sich zu den Gestalten des Sebastians-Altars wie Schatten zu lebendigen Menschen. In diesen kündet eine von Hause aus neue Auffassung der Natur sich an. Welches Verständniss des körperlichen Organismus, welche Behandlung des Nackten, sogar schon bei dem Knäblein auf der „Anna selbdritt“, der bereits an den untenstehenden Kleinen auf der Darmstädter Madonna erinnert! Ein Kennzeichen von der Formbehandlung des jüngeren Holbein sind stets die Hände, und auch in diesen nimmt man bereits bei den Gemälden von 1512 den Unterschied wahr, gerade im Gegensatze zu dem Carlsruher Bilde. Dasselbe Verständniss der Hände zeigt sodann der Sebastians-Altar, und zwar sind zu den Händen auf dem Mittelbilde höchst sorgfältige Silberstift-Studien, nebst ähnlichen Studien zum Sebastian selbst und zum Zielenden, in Kopenhagen vorhanden*). Das sichere Gefühl für den Organismus der menschlichen Gestalt zeigt sich auch in bekleideten Figuren. Wie ist überall das Verhältniss der einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen verstanden, wie sitzen die Glieder am Rumpf! man beachte in dieser Hinsicht den knieenden Armbrustspanner. Hier ist neugeborne Freiheit des Blickes und dessen unbedingte Herrschaft über die Erscheinung. Hans Holbein der Vater dagegen, wie hoch er auch unter seinen Zeitgenossen dasteht, wie kräftig er auch ringt, sich aus dem rein handwerksmässigen Betrieb des 16. Jahrhunderts herauszuarbeiten, kann sich von

*) Waagen erwähnt einen Entwurf des ganzen Bildes in Florenz, dies Blatt aber ist, wie bei dieser Gelegenheit bemerkt sei, nur eine etwas trockene Zeichnung nach dem Gemälde.

den Voraussetzungen nicht gänzlich frei machen, unter denen sein Schaffen begonnen hat. Das Carlsruher Bild giebt uns Belege dafür, wie weit er fähig war, sich der neuen Elemente zu bemächtigen.

Auch ganz neu erfundene Köpfe treten in den fraglichen Bildern auf, wie die Maria auf der Anna selbdritt uud später die Barbara und Elisabeth auf den Flügeln des Sebastians-Altars. Herr Schmidt glaubt auf den Bildern des Vaters in der Pinakothek das gleiche Vorbild gefunden zu haben, welches zu diesen beiden Köpfen gedient. Ich meine aber, mein Formengedächtniss trügt mich nicht, wenn ich das bestreite. Wo Holbein der Vater jugendliche weibliche Schönheit darstellt — gerade jene Bilder zeigen das — hat der Charakter der Köpfe stets etwas Kindliches. Dieses findet sich hier aber nicht. Bei der Verkündigung auf den Aussenseiten ist wohl noch ein Anklang daran, aber bei den Köpfen der Barbara und Elisabeth ist davon keine Spur. Sie gehören zu den schönsten Documenten für jene Eigenthümlichkeit Holbeins, eine Erscheinung völlig individuell bis zum Bildnissartigen zu geben, und sie dabei doch zum Ideal zu verklären. Es ist dasselbe was die eigenartige Schönheit der Darmstädter Madonna ausmacht. Gerade mit dieser, ob sie auch später entstanden ist und noch eine neue Entwickelungsstufe zeigt, möchte ich die Elisabeth zusammenstellen, in der zarten Innigkeit des Ausdrucks, in der schwungvollen Grazie der Haltung, in der Fähigkeit, die Gestalt meisterhaft in einen engen Rahmen hinein zu componiren, vor allem „in der gleichmässigen Durchführung, die jede Schroffheit überwunden, in der Milde und Ruhe der Darstellung“, — Eigenschaften, wegen deren Herr Schmidt den Sebastians-Altar dem jüngeren Holbein gerade abstreiten will! Das ist übrigens nur die Wiederholung der Anschauung des Herrn Herman Grimm, der ihm die Elisabeth absprach wegen der reinen frauenhaften Grazie, der durchaus gleichmässigen Vollendung, des Zusammenflusses der Linien, also gerade wegen derjenigen Eigenschaften, die kein nordischer Künstler der Zeit in dem Maasse besessen hat wie Holbein. Aber H. Grimm hat sich auch erst einen ganz besonderen Holbein erfinden müssen, dem er ein längst als Jean Clouet anerkanntes Bildniss zuschreibt, auf Grund dessen er sagt: Holbein schreibe die Leute „mit Haut und Haaren steckbriefartig“ auf die Tafel, während er an einer andern Stelle den Ausspruch thut, Holbeins Bildnisse hätten „etwas Leeres im Ausdruck“ und vom Meister der Todesbilder behauptet, es spiegle sich in ihm der Zug der Schweizer, dass ein Leben in der Phantasie ihnen unbekannt sei.

Im Museum zu Basel befindet sich eine Handzeichnung des jüngern Holbein, welche ebenfalls die heilige Elisabeth darstellt nnd wahrschein-

lich Entwurf für ein Votivbild ist. Die Composition ist viel breiter im Verhältniss und auch sonst von dem Münchener Bilde abweichend, nur ein Bettler, der etwas tiefer knieet, hält seine Schale hin und ihm gegenüber knieet der Donator, ein Ritter; ein Säulenbau bildet den Hintergrund. Die Züge der Heiligen weisen auf ein anderes Modell hin und es zeigen sich auch Unterschiede im Costüm, aber in der Erfindung, im Motiv der Haltung und Bewegung ist die Hauptfigur identisch mit der Elisabeth in München, und Waagen hatte Recht, wenn er aussprach*), dieses Blatt habe ihm eine neue Bestätigung der Ueberzeugung gewährt, dass die Elisabeth in München vom Sohne, nicht vom Vater herrühre. Herr Schmidt hilft sich diesem Punkt gegenüber in sehr eigenthümlicher Weise: „Holbein der Sohn hat auch eine heil. Elisabeth .... dargestellt, aber nichts könnte besser die Verschiedenheit der beiden Maler darthun.“ Inwiefern, darüber bleibt uns Herr Schmidt jede Auskunft schuldig, und so ist doch wohl diese kühn hingestellte Wendung etwas zu subjectiv. Was ist denn wohl wahrscheinlicher, dass der Künstler eine Erfindung seines Vaters oder dass er eine eigene Erfindung aus dem Gedächtniss reproducirt?

Von Baseler Gemälden zieht Herr Schmidt zum Vergleich mit dem Sebastian nur das Abendmahl auf Holz heran, das er von diesem „gänzlich verschieden“ nennt, während das Wahre daran nur ist, dass es, schon dem Gegenstande nach, nicht gerade auffallende Vergleichungspunkte darbietet. Warum aber wird nur dieses, nicht aber die Passion, nicht die frühern Porträts, berücksichtigt? Weil Herr Schmidt, wie aus seinem Aufsatz hervorgeht, die Kunstwerke in Basel kaum aus eigener Anschauung kennen kann, und wohl nur das Abendmahl gesehen hat als es zur Restauration in Augsburg war. Aus dieser ungenügenden Orientirung über Holbeins Baseler Werke macht er sich ein Bild von ihm zurecht, demzufolge der Sohn als der vorzugsweise Derbe und Scharfe dem Vater als dem Ruhigen, Milden gegenüber steht. Als ob nicht des letzteren zahlreiche Passionsdarstellungen existirten! Beide Künstler haben vielmehr das gemeinsam, dass sie fähig sind, mild und zart, und dann wieder bewegt und drastisch zu sein, jenachdem der Gegenstand, die bestimmte Aufgabe es fordern. Derb erscheint der jüngere Holbein in Holzschnitten, die nicht Hans Lützelburger, sondern eine geringere Hand, geschnitten, oder in Zeichnungen, die keck hingeworfen sind, wie die auf decorative Wirkung angelegten Visirungen für Glasmaler. Zuzugeben ist, dass Holbein in Basel vielfach eine Vorliebe für

*) Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II. S. 289.

gedrungene Gestalten zeigt, offenbar unter Einfluss der Vorbilder in der Wirklichkeit. Aber selbst auf dem Passionsgemälde überwiegt das keineswegs. In einem Bilde wie letzteres kann natürlich nicht jene Stimmung der Milde und Ruhe herrschen wie in der Meyer'schen Madonna, wohl aber zeigt sich in der Behandlung auch jene „gleichmässige Durchführung, die jede Schroffheit überwunden", ebenso wie sie sich in seinen Bildnissen offenbart, von den früheren Baseler Porträten bis zu Mr. Morett in Dresden oder jenen zwei Brustbildern der Sammlung Suermondt, welche auf der Ausstellung von 1869 die Münchener lehren konnten, was Holbein als Bildnissmaler ist. Und mit den authentischen Bildnissen, die 1516 und 1519 in Basel entstanden sind, ebenso mit den bildnissartigen Charakteren auf zahlreichen Theilen der dortigen Passionsfolge stimmen die Köpfe auf der Mitteltafel des Sebastian-Altars überein, sie sind ganz in gleicher Weise behandelt. Besonders lebhaft ist die Aehnlichkeit mit der Solothurner Madonna von 1522, in der edlen Milde der Stimmung, die sich über das Ganze breitet, in den Faltenwurfmotiven, in der coloristischen Behandlung. Die Art, wie der Kopf des Bettlers auf dem Solothurner Bilde hervortritt, der Ausdruck desselben, die Art des Schreitens und des Spendens beim heiligen Martin mahnen gerade an den Flügel der heiligen Elisabeth. In einigen früheren Baseler Gemälden, beim Abendmahl auf Holz und bei der Passion, kommt eine gewisse Schärfe in Auftrag und Zusammenstellung einzelner Farben vor, die sich beim Sebastians-Altar nicht findet, aber ebensowenig bei den früheren Baseler Bildnissen, bei der Solothurner und Darmstädter Madonna. Sie muss dort ganz besondere Gründe gehabt haben, ging vielleicht aus dem Bestreben hervor, mit Rücksicht auf dunkle Kirchenräume, für welche jene Bilder bestimmt waren, die Wirkung intensiver zu machen.

Endlich hat man vollkommen Recht, wenn man auch auf die Renaissance in architektonischen Gründen, Umrahmungen und Ornamenten Gewicht legt, und diese als einen Umstand betont, der für Hans Holbein den Jüngeren spricht. Es war wieder eine persönliche Eigenthümlichkeit Holbeins, eine solche Renaissance schaffen zu können. Ein Künstler der älteren Schule, der in der Ueberlieferung der spätern Gothik aufgewachsen, hätte es schwerlich so schnell dazu gebracht, sich eine so vollendete Auffassung der Renaissance anzueignen. Beides sind zu starke Gegensätze. Woher denn sonst kommt es, dass die zunftmässigen Baumeister in Deutschland so spät zur Aufnahme der Renaissance gelangten, nachdem dieselbe schon längst von den Malern und Bildhauern aufgenommen und durch sie in das Kunsthandwerk eingeführt worden war? Auch dies Gefühl für das Räumliche und seine Ausbildung, wie es hier auftritt, ist

etwas Neues. Alles Architektonische und Ornamentale auf dem Sebastians-Altar zeigt nächste Verwandtschaft mit den Baseler Erfindungen gleicher Gattung, auf Gemälden, auf Zeichnungen, auf Buchtiteln in Holzschnitt. Man vergleiche nur diese letzteren mit Titelblättern, welche gleichzeitig von Urs Graf in Basel erfunden worden sind, um wahrzunehmen, wie ungefüge sich ein von der Gothik herkommender Künstler dem neuen Geschmack gegenüber benimmt. Der Meister des Sebastians-Altars ist so frei von allen gothischen Nachklängen, dass man fühlt, er hat nie etwas mit der Gothik zu thun gehabt. Die Vorstufen zur dortigen Renaissance bilden die Verzierungen und Kindergenien auf den Bildern von 1512 sowie die Umrahmung auf der Madonna des Herrn Schmitter-Hug. Diese Umrahmung ist wieder mit derjenigen eines 1513 datirten Bildnisses im Besitz des Grafen Lanckoronski in Wien identisch, und sehr übereinstimmend, nur reicher, ist auch diejenige auf dem 1516 in Basel gemalten Portrait von Hans Herbster, bei Mr. Baring in London. Auch von der Formauffassung auf diesem Gebiete kann man beinahe ebenso sehr wie von der Auffassung der körperlichen Form sagen: hier tritt ein gänzlich neues Element auf, ohne Zusammenhang mit dem Stil Holbeins des Vaters, wie ihn dessen frühere Arbeiten zeigen. Ja man kann sogar mit Sicherheit nachweisen, wer dem jüngeren Holbein die Anregungen auf diesem Felde gewährte, wer ihm die Quelle seines Wissens erschloss, bei wem er unmittelbar anknüpfte: es ist Hans Burgkmair, was dessen Arbeiten Zug für Zug verkünden.

Das Entscheidende in dieser Frage ist und bleibt die Kritik der künstlerischen Handschrift. Wirklich urkundliche Nachrichten fehlen. An jene Kritik heranzugehen hat Herr Schmidt unternommen, aber ohne die Herrschaft über das vorhandene Material, die hier Voraussetzung ist, namentlich ohne Kenntniss der Baseler Gemälde, ganz ebenso wie er an die Untersuchung der Inschrift ging, ohne Orientirung über das paläographische Material, und doch ist auch die Paläographie eine Wissenschaft, auf deren Gebiete man sich nicht mit dem begnügen darf, was man zufällig wahrgenommen hat. Ein entsprechendes Verfahren wäre es zum Beispiel, wenn ein Ausländer über Echtheit oder Unechtheit des Goethe'schen „Tagebuchs“ entscheiden wollte, ohne die deutsche Sprache zu kennen.

Ausserdem führt Herr Schmidt mehrere äussere Umstände an, die ihm für seine Ansicht zu sprechen scheinen. Es ist ihm zuzugestehen, dass er dieselben mit vielem Geschick ausersehen und zusammengruppirt hat. Es sind Dinge, auf die man Rücksicht zu nehmen, die man zu überlegen hat, aber sie können nur Indicien sein und haben in keinem

Falle die Kraft eines wirklichen Beweises. Was Herr Schmidt aus ihnen folgert, kann gefolgert werden, sofern Alles, was er hinstellt, thatsächlich richtig ist, aber es ist keineswegs das nothwendige Ergebniss, und jedenfalls bildet eine Summe von Möglichkeiten niemals eine Gewissheit.

Herr Schmidt macht erstens darauf aufmerksam, dass die Madonna mit den Maiglöckchen die Bezeichnung trägt JOHANES HOLBAIN IN AVGVSTA . . . etc. —, was, ohne weiteren Zusatz, doch nur auf den Vater gehen konnte. „Nicht der Alte hatte es damals nöthig, sich von seinem Sohne zu unterscheiden, wohl aber dieser von jenem". Da aber feststeht, dass der junge Holbein nur als Lehrling oder Geselle seines Vaters, nur unter dessen Firma in Augsburg gearbeitet haben kann, ist das ganz natürlich. Der Brauch in den Zünften war streng genug, dass er nicht Arbeiten unter einer eigenen Firma, zu welcher er keine Berechtigung hatte, ausgehen lassen konnte. Nur auf der Anna selbdritt hatte er einmal einen Weg gefunden, um sich von dem Vater zu unterscheiden.

Zweitens weist Herr Schmidt auf die Entdeckung des Herrn His-Heusler hin, dass der bärtige Mann zu den Füssen der heiligen Elisabeth das Bildniss Holbeins des Vaters sei, ganz in der Haltung wie auf jener Silberstiftzeichnung beim Herzog von Aumale, die ich durch mitgebrachte Photographien in Deutschland bekannt gemacht habe. „Irriger Weise" — so sagt Herr Schmidt von der betreffenden Figur auf dem Gemälde — „wurde er bisher als Aussätziger oder Bettler bezeichnet, denn es fehlen ihm die charakteristischen Zeichen der beiden Andern, Aussatz und empfangene Gabe". Gewiss, die Gabe hat er nicht empfangen, er bittet vielmehr erst um solche, während der zweite bereits empfangen hat, der dritte eben empfängt. Es ist sehr fein, dass der Künstler durch diese drei Momente die Situation so erschöpfend gegeben hat. Die Spuren des Aussatzes aber zeigt er allerdings mit grösster Deutlichkeit, doch in der tuberösen Form, nicht in der maculösen wie die beiden Andern. Eine bessere Autorität mag Herrn Schmidt hierüber belehren, nämlich Virchow, welcher bei seinen Bemerkungen über die medicinische Bedeutung des Bildes (Archiv für pathologische Anatomie ... etc. Bd. XXII) gerade den bärtigen Mann erwähnt, „dessen Gesicht, besonders Stirn und Nase, mit verschiedenen grossen, rundlichen, röthlichen Knoten besetzt ist." So hat also Herr Schmidt kein Glück mit seinem Versuch, dieser Gestalt eine andere Bedeutung aufzunöthigen, indem er behauptet, sie gehöre nicht zur Handlung selbst, sie sei eine anbetende Figur, in der man, „wie jeder Kundige weiss", nur den Maler oder den Stifter an-

nehmen dürfe. Schon diese Wendung (die Herr S. nicht in den Jahrbüchern, sondern in der Allgemeinen Zeitung gebraucht) birgt eine Unrichtigkeit in sich. Wenn ein Künstler sein eigenes Bildniss auf seinen Werken anbringt, so stellte er sich keineswegs nach Art eines Stifters betend und verehrend dar, sondern in einer ganz andern Weise. Eher darf man sagen: wie einen Zeugen stellte er sich hin. Mehrere Gemälde Albrecht Dürers und auch die Basilika des heiligen Paulus von Hans Holbein dem Vater bieten Belege dafür. Wie die italienischen Quattrocentisten bevölkerten auch die deutschen Meister ihre Gemälde mit den Bildnissen ihrer eigenen Zeitgenossen, nur dass sie keinen Vasari hatten, welcher der Nachwelt Bericht darüber gab. Dafür aber wird die Sache durch die Gemälde selbst bewiesen. Filippino Lippi hat bei der Verurtheilung des Petrus und Paulus in der Capelle Brancacci verschiedene Köpfe gleichzeitiger Künstler angebracht, Raphael hat seinen Meister Pietro Perugino mehrfach auf Gemälden abgebildet, theils in seiner eigenen Begleitung, wie auf der Schule von Athen, theils aber auch allein, wie auf dem Attila. Warum sollte nicht in ähnlicher Weise auch der jüngere Holbein einer Persönlichkeit auf seinem Gemälde die Züge seines Vaters geben?

Nach einer interessanten Ermittelung des Herrn His ist Holbeins Anwesenheit in Basel schon am Ende December 1515 constatirt. Die Entstehung des Sebastians-Altars hängt aber wahrscheinlich, wie ich früher nachgewiesen habe, mit dem Neubau der Katharinenkirche zusammen, der 1515 angeregt, 1516 begonnen und 1517 soweit vollendet ward, dass die Altäre aufgestellt werden konnten. Demnach geht Herr Schmidt zu weit, wenn er sich hierauf beruft und dies für einen Grund ansieht, das Werk dem jüngeren Holbein abzusprechen. „Es ist schwer zu glauben, dass der junge Künstler das Hauptwerk seiner Jugend . . . . zu Hause hätte stehen lassen, ohne bei der Aufstellung den wohlverdienten Beifall einzuernten“. . . . . „Ist es denkbar, dass er von seiner Heimath, die ihm solche Aufgaben bot, sich fortgewendet hätte?“ u. dgl. — Nein, ihm bot eben die Heimath solche Aufgaben nicht, auch dann nicht, wenn er — wie das nach unserer Ueberzeugung hier der Fall war — künstlerisch selbständig verfuhr. Er war und blieb der Geselle des Vaters, und dass er fühlte, er werde sich in Augsburg von diesem Verhältniss noch nicht so bald freimachen können, war offenbar der Hauptgrund, der ihn in die Ferne zog. Gerade mit 1515 ist ja das Silberstiftbildniss des Vaters bezeichnet, das wie eine Vorstudie zu dem Kopf auf der Elisabeth-Tafel erscheint. Findet man es aber, wie Herr Schmidt, unwahrscheinlich, dass ein so studirtes, so sorgsam durchgeführtes Werk in verhältniss-

mässig kurzer Zeit vollendet worden, so bleibt noch eine andere Möglichkeit offen, die überhaupt viel für sich hat.

Herr His hat das Inventar der Verlassenschaft von Holbein's Wittwe publicirt, und hier kommt vor „ein Freiheitsbrief, von Kaiser Maximilian erlangt“. Wenn ein solcher dem jüngeren Holbein selbst verliehen war, so konnte das bei seiner Jugend kaum früher geschehen sein als zur Zeit des Reichstags von 1518, Holbein musste, was Herr His von nun an in den Bereich der Möglichkeit zu ziehen empfiehlt, bei Gelegenheit dieses denkwürdigen Reichstags wieder einen Besuch in seiner Vaterstadt gemacht haben. Warum sollte er, als der Beginn des Kirchenbaues zu St. Catharinen sich hinauszog, und man also den bestellten Altar vorläufig noch gar nicht brauchen konnte, nicht das angefangene Werk stehen gelassen und unterdess sich auswärts Arbeit gesucht haben, um es später nach der Rückkehr zu vollenden? Ende 1515 und 1516 ist sein Aufenthalt in Basel constatirt, 1517 seine Anwesenheit in Luzern. Dann schweigen die Nachrichten, bis erst vom Herbst 1519 seine Aufnahme in den Baseler Zunft- und Bürgerverband sowie sein dort gemaltes Bildniss Amerbach's datirt sind. Fiele die Vollendung des früher begonnenen Sebastians-Altars in die Zwischenzeit, so würde manches erklärt werden. Schon hier offenbart sich viel von jenen Anklängen an italienische Auffassung, wegen welcher man vielfach angenommen hat, dass der Künstler in eben jener Zwischenzeit einen Besuch jenseits der Alpen gemacht habe.

Auffallend zahlreich sind die Werke nicht, die wir der Augsburger Jugendperiode Holbein's glauben beimessen zu dürfen. Ausser den Altarflügeln von 1512, der Madonna mit den Maiglöckchen, dem Porträt bei dem Grafen Lanckoronski und dem Sebastiansaltar, noch eine heilige Katharina in Annaberg, die wohl früher als letzterer entstanden aber mit den Heiligenfiguren auf dessen Flügeln im Charakter verwandt ist*). Waagen führt ein 1514 datirtes Porträt in der ehemaligen Corsham-House-Sammlung in England an, über dessen Verbleib ich aber nichts zu ermitteln im Stande war. Bei dem H. 1515 H. bezeichneten Porträt in Darmstadt will ich vorläufig nicht bestimmt zu entscheiden wagen, ob Vater oder Sohn der Urheber. Gerade in solchen schlichten Bildnissköpfen kommen sie sich am nächsten. Aehnlich muss ich mich über das Schwarzische

*) Ich habe das Bild 1868 selbst gesehen. Es war eine für den Exporthandel gemachte Tafel, Annaberg bezog auch sonst Kunstwerke von Augsburg. Die Stifterfamilie ist aber erst an Ort und Stelle von anderer Hand hinein gemalt.

Votivbild äussern, wo auch vorzügliche Bildnissköpfe vorkommen, freilich auch manche Köpfe, namentlich weibliche, schwächer in der Zeichnung sind, und manche an die Auffassung weiblicher Charaktere in früheren Werken Holbeins des Vaters erinnern, ferner auch die Hände vielfach schwächer gezeichnet sind. Dass der Kopf des Gott Vater auch auf Gemälden vorkommt, die ich dem Sohne beimesse, beweist nach keiner Seite hin etwas, denn das war eben ein gemeinsames Modell der Werkstatt. Auffallend ist, dass die drei heiligen Figuren oben keine Spur jener idealistischen Bildung zeigen, wie sie Holbein der Vater ihnen sonst verleiht. Dagegen kommt der etwas herbe Kopf des Christus ganz ebenso auf einer Handzeichnung in der Albertina vor, die unzweifelhaft dem älteren Holbein angehört*). Am besten sagt man hier wohl: Holbein Vater, wahrscheinlich unter Mithilfe des Sohnes.

Hinsichtlich der zahlreichen Augsburger Silberstiftzeichnungen habe ich bereits in „Holbein u. s. Z.“ Bd. II. erklärt, dass nicht leicht ist, zu entscheiden, wieviel dem jungen Hans Holbein, wieviel andern Familienmitgliedern angehört. Ich habe bei späterer Beschäftigung mit diesen Blättern mehr und mehr gesucht, zu sondern, und kann die Resultate dieser Versuche mittheilen, sobald ich einen Nachtrag zum Verzeichniss der Werke veröffentliche, was in nicht zu ferner Zeit an dieser Stelle geschehen soll.

Sehr viele Schwierigkeiten haben mir von jeher die Geisselung und das Abendmahl auf Leinwand im Baseler Museum gemacht. Dass man sie jedenfalls nicht unter die Augsburger Jugendbilder setzen darf, ist mir schon bald nach Publication des I. Bandes klar geworden. Im Amerbach'schen Inventar werden sie zwar als Jugendarbeiten des Künstlers genannt, aber dies Zeugniss ist kein unbedingt gültiges Document. Sie gehören zusammen mit drei anderen Passionsbildern ebenda, die früher dem Vater Holbein beigemessen wurden. Im II. Bande fasste ich diese ganze Gruppe als Producte der Holbein'schen Werkstätte in Basel auf, zum Theil, namentlich das Abendmahl, mit seiner eigenen Beihülfe gefertigt. Seitdem waren diese Leinwandbilder öfters wieder der Gegenstand mündlichen und schriftlichen Gedankenaustausches zwischen Herrn His und mir, und ich fand dessen Bemerkung zutreffend, dass man vielleicht auch an Ambrosius Holbein denken könne. An ihn erinnert die etwas getrübte Stimmung der Farbe sowie die Architektur auf dem Abendmahl, deren etwas unorganische Motive auch in den Compositionen auf

---

*) Ich habe sie kürzlich durch eine Durchzeichnung meines Freundes Dr. M. Thausing kennen gelernt.

seinen Buchtitel-Erfindungen vorkommen. Vielleicht hat man hier Arbeiten einer gemeinsamen Werkstätte beider Brüder in der früheren Baseler Zeit vor sich. Indessen halte ich für nöthig, gerade diese Gruppe von Gemälden nochmals mit dem Carlsruher Bilde zu vergleichen.

Hoffentlich kommt im Jahre 1871 die Holbein-Ausstellung zu Stande und wird Gelegenheit zu weiterem Prüfen und Vergleichen, zu Meinungsaustausch unter den Fachgenossen geben. Dass auf diesem Gebiete eine so lebhafte Discussion über zahlreiche Punkte stattfindet, ist im Ganzen ein erfreuliches Zeichen und trägt schliesslich zur Förderung der Sache bei.

Nachträgliche Anmerkungen.

(Zu Seite 83). Es sei mir erlaubt, wieder aus einem eben eingetroffenen Briefe von Schnaase zu citiren: „W. Schmidt in seinem neulichen Aufsatze verweist auf die Verwandtschaft des Altars von 1512 und des Sebastiansaltars mit den Bildern des Vaters aus Kaisheim; ich kann eine solche nicht finden, kann mich überhaupt nicht damit vertraut machen, dass die beiden obengenannten Werke von dem Vater seien. Bei Veränderungen der Manier erkennt man gewöhnlich die Motive, welche dazu bestimmten, findet neben den Reminiscenzen der früheren Weise einseitige Neuerungen. Wenn ich diese Bilder mit den beglaubigten des älteren Holbein vergleiche, finde ich diese verbindenden Fäden nicht. Das aber ist Gefühlssache, während die Prüfung der Aechtheit der Inschrift auf dem Augsburger Bilde eine rein technische ist, die sehr viel Sachkenntniss erfordert."

(Zu Seite 91.). Ueber das Schwarzische Votivbild hat, seit dieser Aufsatz geschrieben, Herr Fechner ausführlich im 16. Jahrgang des Archivs für die zeichnenden Künste gehandelt. Zu dem von ihm Gesagten zwei Bemerkungen: 1) Auch wenn man die Theilnahme des jüngern Holbein hier nicht annehmen wollte, dürfte man, der Behandlung nach, keine frühere Zeit als etwa 1515 dafür ansetzen. 2) Die Stifterbildnisse auf den Freiburger Altarflügeln rühren nicht von H. Holbein d. J. selbst her, sondern sind, ähnlich wie die auf dem Annaberger Bilde, von geringerer Hand dazu gemalt. Schon früher hatte mir dies Herr His als seine Ansicht ausgesprochen. Eine erneuerte Besichtigung der Gemälde (die seitdem durch die Restauration gelitten!) hat mir dies zur Gewissheit gemacht.

Verkauf der Sammlung Conestabile in Perugia.

In nicht allzu ferner Zeit wird wieder eine der wenigen noch bestehenden alten Sammlungen dem Hammer des Auctionator's verfallen, — und zwar dies Mal vielleicht die älteste aller europäischen Privatsammlungen: die der Grafen Conestabile zu Perugia. Wenn auch an Zahl der Werke nicht sehr bedeutend, enthält diese Galerie eine der köstlichsten Perlen der Kunst des Cinque-cento: Raphaels kleine Madonna, um's Jahr 1503 für einen Vorfahren der Familie gemalt, und seit jener Zeit in einem und demselben Besitz geblieben, — und heute noch in ihrem ursprünglichen Rahmen. Dem grösseren Publikum ist das liebliche Bild bekannt durch Amsler's trefflichen Stich nach dem Original sowie durch Richomme's sogenannte Vierge au livre, nach einer im Louvre befindlichen alten Copie gefertigt. An Gemälden enthält die Galerie Conestabile noch drei höchst interessante auf Leinwand übertragene Fresken von *Perugino*, oder wahrscheinlicher *Berto di Giovanni*, sowie mehrere Werke der Schule, von denen namentlich eine kleine Predella: Anbetung der Hirten in näherem Zusammenhang mit Raphael selbst steht, da es auf jeden Fall nach einer der schönsten Zeichnungen seiner früheren Zeit (in der Sammlung der Universität Oxford; Pass.: 491) verfertigt ist. Hieran reihen sich eine Anzahl Skizzen und Handzeichnungen; die meisten (28) von Perugino's Hand, einige aus der früheren Zeit Raphael's von Spagna und anderen Mitschülern aus Perugino's Atelier, seit 1651 im Besitz der Familie Staffa. — Nähere Angaben enthält der ausführliche, sehr sorgfältig unter Mitwirkung von Dir. C. Ruland in Weimar redigirte Catalog, den der mit der Leitung des Kaufs betraute G. C. Conestabile veröffentlicht hat:

„Catalogue descriptif des anciens tableaux et des dessins, appartenant à Mr. le Conte Scipion Conestabile della Staffa et exposés dans sa maison à Pérouse. Collection en Vente.“ Die Vorrede schliesst mit dem Wunsche, dass Perugia oder Italien die Mittel finden möge, diesen Kunstschatz zu erhalten; eine Mittheilung über die Zeit und Art des Verkaufes ist noch nicht gegeben.

——⊰o⊱——

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Documente aus dem Archiv von Carrara. In einem Feuilletonartikel der Ragione vom 2. Juli 1870 führt der Prof. Cesare Zolfanelli mehrere Dokumente aus dem Archiv von Carrara vor, die in Deutschland noch nicht bekannt sein dürften. Wir glauben eine vollständige Veröffentlichung derselben auch in Deutschland wird um so mehr am Platze sein, als das eine Dokument sich auf *Michelangelo* und dessen Arbeiten in S. Lorenzo, das andere auf den Bildhauer *Pietro Tacca* bezieht, über welchen in diesen Blättern auch schon mehrfache Notizen gegeben wurden.

Aus dem ersten Dokument geht hervor, dass Michelangelo sich zu seinen Arbeiten in S. Lorenzo des Marmors von Polvaccio bediente, eines Ortes inmitten der carrarischen Steinbrüche, der den besten Marmor für Statuen liefert. Heutigen Tages wird allerdings der sogenannte Crestola noch vorgezogen wegen seines fleischartigen Kornes und Schimmers. Hier folgt das Document:

„In nom. etc. die XXII aprilis 1521.

„Jacopo dicto Pollina, già de Thomeo, da Casapozi (Castelpoggio) villa di Carrara; Francesco dicto Bello, già di Jacopo Vanelli da Torano, villa di Carrara; Jacopo già di Piero Guidi da Torano predicto etc., costituiti dinanti a me Not. hanno confessato et pubblicamente hanno declarato havere hauto dallo excell. homo M° Michel Angiolo f. di Ludovico Bonarota, presente, ducati 100 d' oro. Et sono dicti danari per arra di una certa quantità di marmi, la quale secondo il numero de li pezi et le misure alli prenominati scripte et designate per mano di dicto M° Michel Angiolo et sottoscritte per mano di me Not. infr. epse parte di comune concordia hanno stimato essere circa de carrate 200, o più o meno, secondo seranno. La quale quantità di marmi li prenominati hanno promesso di farla secundo dicte misure per di qui ad mesi 18 prox. hanno a venire; et spetialmente fare delli dicti marmi figure tre et più se più potranno per di qui a tutto il mese di luglio prox. hae (?) a venire.

„Dichiarando che siano et debino essere cavati dalla cava che fue del Mancino Jampaulo di Casone, posta al Polvaccio et oltra a questo siano di marmo vivo et non cotto, bianco ed senza vene, machie et peli alcuni et di quella pasta di marmo cavato alla cava posta al Polvaccio de li prenominati per loro al presente dato et consignato al pref. M° Michel Angiolo ch' è, come si dice, di circa carrate 7 non

abozato, dove serà il segno del pref. M° Michel Angiolo et similmente di quella sorta et qualità di marmo che sono stati li altri per loro dati per lo passato al pref. M° Michel Angiolo, purchè siano netti ut supra maxime quelli che sono per fare figure, ma li altri per il quadro quantunque habessino alcune venette, ma non molte, ita che non sia cosa dishonesta, si habino acceptare....

„Et perchè il pref. M° Michel Angiolo fa fare dicti marmi per la Sagrestia di S. Lorenzo di Fiorenza, l' opera de li quali marmi lo Rever:mo Cardinale De Medici gli fa fare, come epso M° Michel Angiolo disse, pertanto per pacto expresso è stato convenuto fra epse parte che se il pref. Rev:mo Cardinale per alcuna cagione non volesse che dicta opera andasse inanti, ovvero per dicto M. Michel Angiolo sia tenuto et obligato pigliarsi tutti quelli marmi che sarano facti in quel tempo, quando li prenominati haveranno hauto scientia et notitia della volontà del pref. Rev:mo Cardinale et di dicto M. Michel Angiolo et non altrimenti.

„Actum Carrarie in domo Francisci Pelliccia, sita in la strada del Bozo solita ressidentia ditti Mag:ri Michaellisangeli presente, etc."

Archivio di Carrara, atti Parlontiotto; protocollo dal 1518—1522.

Das zweite Document, von dem wir sprachen, bezieht sich wie gesagt auf Pietro Tacca. Dasselbe wurde von einem Nachkommen desselben, Avr. Giuseppe Tacca dem Prof. Zolfanelli mitgetheilt und besteht in einer Denkschrift der Söhne von Pietro Tacca an den Grossherzog, woraus hervorgeht, dass die Ursache von Tacca's Tod der Aerger war, welchen er in Folge seiner Reiterstatue Philipps IV. empfand. (Siehe darüber das Nähere bei Baldinucci). Die Denkschrift lautet folgendermaassen:

„Il non avere quasi avanzato nulla degli scudi 10,000 della celebre opera dell' „ultimo cavallo in atto di galoppo per Spagna, perchè finito che fu ne ritirò di resto „solo da circa scudi 900. Ed essersi morto dopo pochi mesi per afflizione che ebbe „in considerare, che invece di dare sollievo alla sua casa con quest' opera esso ve- „deva che lasciava in povero stato la medesima abbenchè si fosse consumata la vita „nelle fatiche e studii in servizio di questi patroni serenissimi. E avere esso in „quarantotto anni fatto opere il valore delle quali è sopra scudi cento mila come è „noto. Ed avere inoltre tralasciato due occasioni che ebbe di tre cavalli chiestigli, „due dal Re d' Inghilterra e uno dal Duca di Savoia, quegli in atto di passaggio „e questo in atto di galoppo che gli furono offerti scudi 20,000 dall' uno, e più „averebbe conseguito dal suddetto Duca di Savoia, come mostrano le lettere che essi „tengono presso di loro, quale non fece nè questi nè gl' altri perchè era esso obbli- „gato al servizio della Casa Serenissima con provvisione e non potè avere la licenza, „ma gli fu detto che averebbe avuti più impieghi di ugual guadagno."

Diese Denkschrift, wie noch viele andre Notizen über Tacca's Leben, sind in einer Sammlung von Memorien eingetragen, die ein Nachkomme des Künstlers sammelte, derselbe der auch Baldinucci mit seinen Notizen versah. Dabei versäumte er aber diesem letztern gerade jene obige Denkschrift bekannt zu machen und darüber grämte er sich später so, „dass er sein Werk aufgab und auch nicht seinen Namen unter die Anmerkungen im Werke des Borghini setzen wollte".

Ein drittes Dokument, das uns Zolfanelli mittheilt, ist nicht unwichtig, insofern es uns die Herkunft des Marmors, womit verschiedne Paläste Monumente und Kirchen von Florenz geschmückt wurden, genau bezeichnet. Das Dokument ist die Rechnung eines gewissen Carnesecchi, welcher im Dienste des Hauses Medici Inspector der Marmorverwaltung in Verjilia war. Diese Urkunde lautet folgendermaassen:

„1571, M.° Raffaello Carli da Settignano capo maestro di dette cave, l. 547 40 per provvisione di mesi 7 e giorni 9.

„Bartolommeo di lui figlio, per 3 mesi lire 157 e 10.

„Nel 22 settembre pagamento del trasporto della colonna grande dalla marina di Pietra Santa a Livorno.

„7 novembre, per valuta della baxe di marmo bianco, serve per la colonna pichola.

„Pagamento degli 11 aprile 1572, di 7 pezzi di marmo mistio da porte, camini, per il palazzo Pitti: di 6 pezzi del detto mistio per le fabbriche dei Magistrati, cioè stipiti da porte, architrave e frontespizio.

„23 maggio. — Un pezzo di marmo mistio abbozzato per la fonte di piazza, e marmo bianco per la fonte di granito.

„1573, 30 gennaio. — Marmo mistio per la cimasa della colonna pichola di mistio, e un pezzo di marmo mistio per il piè dell'Aguglie di mistio. (Le guglie di Santa Maria Novella?)

„31 gennaio. — Uno pezzo di marmo biancho per un Apostolo, debitore l'Opera di S. M. del Fiore (In Duomo?).

„21 marzo. — Per una rota di marmo bianco fatta per il carro di Nettuno, per la fontana di piazza per ordine del Amanato.

„1 aprile. — Un pezzo di marmo bianco per un triangolo, fatto per ordine di Gio. Bologna, per servizio della fontana de'Pitti.

„Mess. Bart. Ammannati, per più sorte di marmi mandatoli dal 23 aprile prossimo passato, fino al 3 giugno, marmo per figure ec. Lire 1536 10.

„24 dicembre. — Per fatiche a maestro Giovanni di Vincenzio Tedeschi; per haver fatto, lustrato e finito una tazza di marmo mistio, che servì per l'ill:ma signora Leonora di Tolledo.

„1574, 15 gennaio. — Ducati 80 ha da pagare le fabbriche de' XIII Magistrati, per dua pezzi di marmo mistio per dua stipiti della porta grande; ec.

„5 febbraio. — Pezzo di marmo bianco dell'Altissimo per l'epitaffio de'Pitti.

„Detto dì. — Una figura di marmo mandata a M.° B. Ammannati.

„13 aprile. — Un pezzo di marmo bianco della cappella, per una figura fatta da M.° Vincenzio de' Rossi scultore.

„23 giugno. — M.° Giov. Caccini una tazza tonda di mistio.

„1574. — Spesa del pilo di marmo bianco di Carrara, fatta condotta dalle cave di Carrara alla marina, per servitio di Sua Alt. Ser.ma d' ordine di Gio. Bologna scultore, lire 102 17."

Derselbe Carnesecchi sandte dem Grossherzog Franz I. nachstehenden Brief, dd. 20. Dec. 1574.

„Sarà con questa parimente il conto dei marmi misti e bianchi condotti a marina o venduti a particolari in 4 mesi, come si dichiara nella Nota, la monta dei quali

ascende alla somma di scudi 282 1|2, si attende a sollecitare il lavoro per la cappella de'Pitti; et il restante delle commissioni per ciò havute.

„*Marmi bianchi condotti dalle cave di Carrara.*

„A Sua A. Ser:ma un pilo di marmo bianco di braccia 7 lungo, largo braccia 5 1|2, grosso br. 2. Scudi 52.

„Si mette solo la spesa fatta a bozzarlo et tirarlo in marina per ordine di Gio. Bologna.

„*Marmi misti della cava di Stazzema condotti alla marina di Pietrasanta.*

„Al Palazzo Pitti per la detta Cappella tre colonne. Scudi 75:

„Item per la detta Cap.la, pezzi 5 di mistio di più misure, per cornice et fregio, architravi, et pilastri, secondo l'ordine dato. Scudi 12.

„Al detto Palazzo, pezzi 3 di mistio, uno per uno stipite da porta, uno per un architrave, et uno per uno stipite da camino. Scudi 12 1|2.

„Alla Fabrica dei XIII Magistrati pezzi 6 mistio, servono per 12 stipiti da porte. Scudi 105.

„Alla detta Fabrica un pezzo di mistio, serve per due architravi da porticelle. Scudi 5.

„Marmi misti venduti per contanti a Ms. Vincentio de'Rossi, pezzi 3 di mistio. Scudi 24."

Im Archivio del Monte zu Florenz, woher diese Notizen entnommen sind, finden sich von der Hand des Carnesecchi noch andere Aufzeichnungen über die grossen Arbeiten für die Capelle Pitti und andere Bauten:

„1575, 13 gennaio. — Marmo bianco per la base della colonna grande e per più pezzi della fonte del Prato del granito.

„6 aprile. — Palazzo de'Pitti: pezzi due de mistio per la Cappella — diretto tutto a M.° Giov. Bologna.

„Detto anno. — M° Bartolomeo Lorenzo Battista, (vielleicht Schüler des Bandinelli?) scultore, di Fiorenza de' dare a 24 marzo Scudi 22 1|2 per pizzi 15 di marmi misti secondo l'ordine e misure del sig. Jacopo Salviati."

Florenz. Dr. **Hans Semper.**

Documente über Jacobello del Fiore, Gentile Bellini, Palma Vecchio. — Herr Mas de Latrie veröffentlicht in der Bibliothèque de l' Ecole des Chartes, (30 Année VI. Sér. Bd. V. S. 195) die Originaltexte der im Archiv der Notare zu Venedig durch den Conservator Bedendo aufgefundenen Testamente von *Jacobello del Fiore*, *Gentile Bellini* und *Palma Vecchio.*

Der Name des Künstlers im ersteren lautet: „Jacobellus de Flore, pictor de confinio Sancti Moisis;" das Datum ist vom 2. October 1439. — „Gentilis Bellino" verfasst seinen letzten Willen am 18. Februar 1507 (neuen Stils), unmittelbar vor seinem Tode, da er nach dem Manuscript des Sanudo am 23. Februar in S. Giovanni e Paolo begraben ward. (Vasari, Ed. Lemon. V. 15). Im Testament werden erwähnt: Bilder, ein Zeichenbuch, „designa retracta de Roma." — Der ältere Palma testirte den 28. Juli 1528: „Jacobus Palma, pictor quondam Ser Antonii, de confinio sancti Bassi," Universalerben sind seine Neffen und Nichte:

„Antonio, Joanni et Mariete, fatribus, nepotibus meis filiis prefati quondam ser Bartholomei.“ — Eine Notiz über das letztere Testament ist schon früher mitgetheilt worden in „Raccolta Veneta Nr. 2 publ. dal Barozzi,“ wie ein Zusatz zur Tavola alfabetica in dem soeben erschienenen, lang ersehnten Registerband des Vasari-Lemonnier berichtet.

Springer, A. Die mittelalterliche Kunst in Palermo. (Festschrift zum 50jährigen Jubiläum der Kunstakademie zu Düsseldorf). Bonn 1869. 4°. 39 S. und zwei lith. Tafeln.

Palermo zählt nicht zu denjenigen Stellen Siciliens die einen grossen Reichthum an antiken Denkmälern aufzuweisen haben. Auch im Mittelalter, seit Giotto's Zeit ist die künstlerische Bedeutung dieser Stadt eine untergeordnete. Vasari gedenkt ihrer nur einmal. Die Künstler sind Durchschnittstalente, ihr Ruf und ihre Thätigkeit beschränkt, lokal. Nur in einer einzigen Epoche kann sich Palermo füglich mit den anderen Städten der Insel und des italienischen Festlandes messen, — im XII. Jahrhundert.

Die Gründe des nachherigen Verfalls sind leicht zu vermuthen. Die Zerwürfnisse im Inneren und die drückende Fremdherrschaft mussten lähmend auf das Leben, wie hemmend auf das geistige und künstlerische Schaffen wirken. Schwieriger schon ist es nachzuweisen, wodurch der reiche Aufschwung im Jahrhundert zuvor bedingt worden sei. Ein einheitliches, nationales Leben, ein Volksbewusstsein existirte nicht. Das Volk, seine Kirche, seine Sitten, die ganze Cultur sind gemischt aus allen möglichen Elementen. Ebenso ist es die Kunst; byzantinische, arabische und normannische Elemente durchkreuzen sich in steter Wechselwirkung. Es ist schwer, den Antheil der verschiedenen Nationalitäten in dem künstlerischen Leben zu bestimmen; es fehlt an Nachrichten über die Künstler wie über ihre Werke. Eine genaue Untersuchung dieser letzteren, sowie der Culturverhältnisse vor dem XII. Jahrhundert dürfte allein die Frage ihrer Lösung näher bringen.

Mit den meisten Inselbewohnern theilt der Sicilianer eine zähe Anhänglichkeit an das Ueberlieferte. Das Heidenthum lebte hier länger und tiefer nach als irgendwo in Italien; confessionell zwar nur in den unteren Schichten, allgemein dagegen in seinen klassischen Erinnerungen. Einen Beweis dafür liefern die pag. 4 angeführte Geschichte von dem Zauberer Heliodor aus dem VIII. Jahrhundert und der noch stetere Mythus von dem Heiligthum des Aristoteles. Seit Gregor's des Grossen Zeit beginnt dann eine eigenthümliche römisch-byzantinische Mischcultur. Sie erhielt sich sehr lange in den übrigen Städten, wogegen Palermo rasch

und völlig die neuen sarazenischen Einflüsse adoptirte. Es erklärt diess wohl zum grössten Theil die hohe Blüthe, zu welcher die Stadt unter den neuen Herrschern gelangte, namentlich seitdem diese selbst von dem afrikanischen Hofe sich befreit hatten. Die Schilderung Ibn-Hankals aus der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts giebt ein wahrhaft glänzendes Bild von der Blüthe Palermo's. Damals enthielt Palermo allein 300 Moscheen, die Zahl der Einwohner belief sich auf annähernd 300,000, sie übertraf also bei Weitem die heutige, die nur 170,000 Seelen begreift. Bei solchen Verhältnissen kann es nicht überraschen, wenn die arabische Bildung noch lange fortlebte, um so weniger als man weiss, dass dieselbe auch von den normannischen Herrschern nicht bloss geduldet, sondern vielfach sogar gehoben wurde. Der Verfasser sucht nun das Bild dieser verschiedenen Cultureinflüsse auch in den Kunstdenkmälern nachzuweisen.

Diejenigen Baudenkmäler, welche zunächst in Betracht kommen, stammen alle aus den mittleren Jahrzehnten des XII. Jahrhunderts. Voran steht die Kirche S. Giovanni degli Eremiti (erb. 1132) der Grundriss (vergl. denselben bei Kugler, Bauk.: II. S. 110) besteht aus einem einschiffigen Langhause, dem sich ein schmales Querschiff und die flachrund nach aussen vortretende Hauptapsis anschliessen. Die beiden ersteren Räume sind durch spitzbogige Gurten in quadratische Joche getheilt, auf denen die stark überhöhten Kuppeln ohne weitere Bedachung nach aussen hervortreten. Der Anblick des Aeusseren, wo auch der Thurm mit einer Kuppel bekrönt ist, giebt völlig den Eindruck eines orientalischen Gebäudes (vergl. die Abbildung auf Taf. 1), wogegen allerdings die Construction der Gewölbe von der im Oriente und namentlich bei den Byzantinern üblichen Regel abweicht. Aus der Beschreibung (der Mangel eines geometrischen Schnittes ist hier sehr empfindlich) geht nämlich hervor, dass hier nicht die einfache und klare Construction der sogenannten „Pendentif- oder Zwickelkuppel“ vorliegt, sondern dass der Uebergang von dem Quadrate der Tragebögen zum Kreisrund der Kuppel erst durch eine achteckige Basis vorbereitet wird. Die pag. 13 unerledigte Frage: ob die Bauform dieser Kirche auch auf alten byzantinischen Traditionen beruhe, oder ob sie eine neue sarazenische Weise bezeichne, scheint sich demnach klar und bündig zu beantworten. Die hier angewendete Kuppelconstruction ist entschieden keine byzantinische, sondern sie stellt einen blossen Versuch oder, wenn man will, einen Rückschritt auf die complicirtere altchristliche Bauweise dar. Der Typus von S. Giovanni degli Eremiti wiederholt sich in keiner palermitanischen Kirche mehr. Häufiger ist eine andere Grundform, und zwar eine solche, die dann allerdings ganz unmittelbar auf byzantinische Muster hinweist. Das Centrum der

7*

Anlage bildet die Kuppel, die auf quadratischer Basis von vier Säulen getragen wird. Ein breiter Umgang, im Einschlusse der ebenfalls quadratischen Umfassungsmauer, umgiebt das Ganze. Die Säulen sind untereinander, sowie mit der Umfassungsmauer durch überhöhte Spitzbögen verbunden. Der Umgang ist bald mit Tonnengewölben (wie in der Martorana 1143), bald mit kleineren Kuppeln (S. Cataldo 1161) bedeckt. Dieser Anlage, die bekanntlich seit Justinians Zeit die gewöhnliche der byzantinischen Kirche ist, schliessen sich ausser den vorgenannten Bauten auch die Kirche S. Giacomo la Mazara und S. Antonio (beide von ungewissem Alter) an. Schon die häufige Nachahmung dieser Grundform, noch mehr aber die Lage der genannten Kirchen auf wichtigen topographischen Punkten scheint dafür zu sprechen, dass sie die vorzugsweise beliebte gewesen sei und dass die byzantinische Anlage den Typus bildet, nach welchem die Normannen des XII. Jahrhunderts vorherrschend ihre Kirchen bauten.

Erst seit der Einwanderung der Cisterzienser und der neu gegründeten Bettelorden treten nordische Formen und Systeme in den Vordergrund. Die erste Ansiedelung der Cisterzienser fällt in die Mitte des XII. Jahrhunderts. Das früheste Denkmal dieses neuen Einflusses ist die Kirche Magione. Säulen und Spitzbögen, als eine Reminiscenz an die ältere Bauweise, bestehen fort, neu ist dagegen, und wohl aus dem Einflusse des Festlandes erklärlich (wie denn ähnliche Erscheinungen auch an den Bauten der Terra di Bari vorkommen) die Verzierung des Apsis vermittelst einer Gliederung von sich durchschneidenden Bögen. Auch der Grundriss, die Annäherung an den Langhausbau der Basilika mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen deutet auf nordische Muster. Von nun an verschwindet das Charakteristicum des byzantinischen Styles, der Kuppelbau, und statt dessen erscheint eine hölzerne Bedachung, die dann öfters auch mit Farben und Stuccaturen sarazenischen Styles geschmückt wird. Nordischer noch als die Magione ist die ebenfalls zu einem Cisterzienserkloster gehörige Kirche S. Spirito. Unverkennbar sind hier englische Einflüsse maassgebend gewesen, wie denn diese Kirche etwa seit 1170 von einem Hofkaplane König Heinrichs II. von England gestiftet worden ist. Auch der Dom (wenn auch leider arg verbaut) ist eine dreischiffige Basilica mit seltsam gekuppelten Säulen im Schiffe und einem schwach vortretenden doppeltem Querhause, eine Eigenthümlichkeit, die diese Kirche mit der Kathedrale von Monreale gemein hat. Es deutet diess, wie verschiedene Elemente der Aussendecoration und die Anlage des Thurmbaues auf englisch-normannischen Einfluss. Eine Stylmischung ist in diesen Bauten streng genommen nicht wahrzunehmen. Vollkommenen Synkretismus zeigt allein die Capella Palatina (1140). In diesem

decorativen Prachtstücke, wie es das christliche Europa höchstens noch in der Pariser Sainte Chapelle aufzuweisen hat, treten uns nebeneinander antike Säulen und antikisirende Kapitäle, saracenische Spitzbögen und eine byzantinische Kuppel, ein arabisches Stalaktitengewölbe und der Grundplan einer abendländischen Basilika entgegen.

Im XIII. Jahrhundert, als die Bauthätigkeit auf dem Festlande, getragen von den Bettelorden, in einem gewaltigen Aufschwunge begriffen ist, folgt Sicilien nur langsam den gothischen Vorbildern. Die neuen Congregationen trafen hier auf eine entschiedene Opposition und zwar sowohl beim Volke, als bei den längst eingebürgerten älteren Mönchsorden. Dem entspricht es, dass die seit 1277 erbaute Franziskanerkirche gradezu als das Muster einer ärmlichen Basilica erscheint. Das Portal vom Jahre 1302 zeigt sogar einen entschiedenen künstlerischen Rückfall, noch mehr aber die ebenfalls im XIV. Jahrhunderte erbaute Augustinerkirche. Vom XIII. Jahrhundert an datirt überhaupt der Verfall der palermitanischen Architektur. Auf einen Vergleich derselben mit den gleichzeitigen Leistungen des italienischen Festlandes muss man von vornherein verzichten. Wie sich in gothischer Epoche noch lange das romanische Formenwesen forterhielt, so wirkt der sogenannte Spitzbogenstyl bis tief in die Renaissancezeit, ja theilweise bis ins XVII. Jahrhundert nach. Dieser conservative Zug beschränkt sich übrigens nicht auf die Architektur, es gilt dasselbe für die Malerei.

Das Bild der palermitanischen Baukunst wäre übrigens ein unvollständiges ohne die Schilderung der herrlichen Villen, die ehedem „wie ein reicher Schmuck den Hals eines jungen Mädchens" die Stadt umgaben. Bekanntlich datirt man jetzt noch zuweilen den Ursprung mehrerer Paläste, so der Cuba und der Zisa aus der Zeit der sarazenischen Herrschaft. Durch die neuere Urkundenforschung und die unlängst entzifferte Inschrift am Kranzgesimse der Cuba ist diese Ansicht hinlänglich widerlegt. Damit stimmt auch die bauliche Verwandtschaft beider Schlösser im Plane und gewissen Einzelheiten der äusseren Gliederung mit den normannischen Kirchenbauten überein. Wenn daneben freilich starke arabische Einflüsse nicht zu verkennen sind, so erklärt sich dies sehr wohl aus der ganzen Richtung, die an dem reichen und lebenslustigen Normannenhofe vertreten war. Mit den Fürsten wetteiferten auch die Barone in der Errichtung zahlreicher Palastbauten, die bis in die letzten Jahrhunderte hinab einen wichtigen und weitaus den gesundesten Theil der architektonischen Thätigkeit in Palermo bilden. Verfasser giebt dann noch eine kurze Schilderung einiger mittelalterlicher Paläste, die aber heute versteckt und in engen Gassen gelegen bei der Fülle des Neuen nur zu leicht übersehen werden.

Dieser Ueberblick über die mittelalterlichen Bauten Palermo's beweist eine äusserst lockere Verbindung Siciliens mit dem italienischen Festlande. Von einer stetigen und tieferen Wechselwirkung ist keine Spur zu entdecken. Viel näher sind diese Beziehungen in der Plastik und zwar im Kreise des Erzgusses. Palermo besitzt drei Erzthüren: am Hauptportale und an der nördlichen Seitenthüre des Doms zu Monreale und an der Capella Palatina. Die Erstere stammt inschriftlich aus dem Jahre 1186 und ist ein Werk des Bonannus, Civis Pisanus. Der Vergleich der zweiten Thüre mit den Erzpforten von Trani und Ravello in Unteritalien deutet auf die Urheberschaft des bekannten *Barisanus* von Trani aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Bekanntlich waren es byzantinische Vorbilder, nach denen die Unteritaliener zum ersten Male wieder (und zwar seit 1070) die Technik des Bronzegusses lernten. Allerdings war dieselbe in diesen Mustern nur unvollkommen vertreten; die Ornamente und die Figuren sind hier nicht erhaben, sondern bloss nielloartig vermittelst silberner Fäden oder Plättchen in die vertieften Conturen und Flächen eingelegt. Die Italiener dagegen hatten sich kaum dieser Technik bemächtigt, als sogleich wieder der angeborne plastische Sinn erwachte und sie an die Stelle der flachen Einlagen eine plastisch erhabene Arbeit setzten. Berücksichtigt man nun die Entstehungszeit des Hauptportales von Monreale, sowie die angeblich pisanische Herkunft ihres Urhebers, und weiss man ferner, dass einem amalfitanischen Chronisten zufolge im XI. Jahrhundert ähnliche Werke aus Sicilien nach Unteritalien hinübergebracht wurden, so ist es fast mehr als auffallend, dass trotzdem im XII. Jahrhunderte wieder dieser Kunstzweig in Palermo eingeführt werden musste. Es frägt sich demnach, ob die pisanische Herkunft jenes Bonannus in der That eine begründete sei, oder ob die Bezeichnung Civis Pisanus nicht blos ein Ehrentitel sei, der ihm für eine grössere künstlerische Leistung — er fertigte die untergegangenen Erzthüren am Dome zu Pisa — verliehen wurde. Auffallend sind auch die Inschriften an seinem Portale zu Monreale. Sie zeigen ein ganz wunderliches Gemisch von lateinischen und italienischen Worten, in denen Spuren sicilianischer Mundart unverkennbar sind. Das Alles reicht nun freilich nicht hin, um den sicilianischen Ursprung des Bonannus zu beweisen, schwächt aber doch den Glauben an seine pisanische Herkunft. Unter allen Umständen ergiebt sich aber aus dem Vergleiche mit der Seitenthüre des Barisanus von Trani die Superiorität der Süditaliener im Erzgusse und müsste demnach, wenn nicht die erste Kenntniss, so doch eine Verbesserung der Technik vom Festlande herzuleiten seien.

Gerade umgekehrt verhält es sich mit der Marmorplastik. Von der

technischen Bravour, mit der die Sicilianer schon im XII. Jahrhundert den zähen Porphyr bearbeiteten, legen die Sarkophage im Dome zu Palermo ein vollgültiges Zeugniss ab. Auch der plastische Sinn war damals hoch entwickelt, die Kenntniss der Antike in reichem Maasse erhalten oder wiedergewonnen. Es giebt Säulenkapitäle, die man geradezu für römische Arbeiten halten möchte, während andere Werke, so die Einfassung des Hauptportales in Monreale und der Osterkerzenleuchter in der Palatina wieder eine durchaus geistreiche Selbständigkeit in der Umbildung antiker Motive äussern. Die wichtigsten und vollendetsten Muster decorativer Plastik liefern aber die 216 Säulen im Klosterhofe von Monreale. Schon die Säulenschäfte mit ihrer mosaikartigen Einlage, bald auch mit plastisch gehaltenem Rankengewinde geschmückt, gewähren einen entzückenden Anblick. In den Kapitälen verbindet sich in glücklichster Weise ein reiches Blattwerk mit einer Fülle figürlicher Sculpturen, Apostel, Heilige, biblische Scenen, dann wieder andere freigewählte Motive, die in anziehendster Weise die Lebenslust und den fröhlichen Humor des Mittelalters illustriren. In dieser Art decorativer Plastik dürfte es schwer halten, weit und breit etwas Aehnliches zu finden; vielleicht steht Palermo hierin unübertroffen da (vergl. die Abbildung eines Doppelkapitäls auf Taf. II.)

Eine reiche Blüthe der sicilianischen Kunst des XII. Jahrhunderts vergegenwärtigen endlich die reichen Mosaiken und die mehr handwerkliche Technik der Seidenweberei, deren Werke schon im XI. Jahrhundert als geschätzte Handelsartikel bis nach Aegypten verbreitet worden sind.

Diese kurze Monographie, die Frucht einer Reise, welche der Verfasser im Jahre 1868 nach Sicilien unternahm, reiht sich, ein würdiges Glied, an die Serien werthvoller Arbeiten, die ein Jahr vorher als „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" in den weitesten Kreisen verbreitet worden sind. Wir wünschen, dass auch diese Schrift ihren Zweck erreiche, und manchen Glücklichen, dem der Pfad nach dem Süden offen steht, als Freund und Rathgeber dorthin begleiten möge.

R. R.

Milanesi, Gaetano, Della Tavola di Nostra Donna nel Tabernacolo d'Or San Michele e del suo vero autore. Memoria. Firenze Succ: Le Monnier 1870. 8. 16 S. (Abdruck aus der „Nuova Antologia").

In der Frage über den Autor des grossen Madonnenbildes im Tabernakel von Or San Michele zu Florenz bringt die vorliegende Schrift eine Lösung, an welche sich sehr beachtenswerthe weitere Schlussfolgerungen für die Geschichte der florentinischen Malerei im XIV. Jahrh. anknüpfen.

Das von Vasari dem *Ugolino da Siena* zugeschriebene und noch zu

seiner Zeit existirende wunderthätige Madonnenbild „in un pilastro di mattoni della loggia che Lapo avea fatto alla piazza d'Orsanmichele" (Vas: Lem: II. 22) war nach dem Urtheil der meisten neueren Schriftsteller mit dem schönen Gnadenbild des Tabernakels „einem der wunderbarsten Erzeugnisse der verjüngten, wahren und veredelten Kunst bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts" (Comment: Vas: ib: 23 fg.) nicht identisch. Milanesi glaubt in einem Miniaturenband der Mediceo-Laurenziana, der Aufzeichnungen eines Getreidemäklers (Biadaiuolo) enthält, eine Abbildung jenes alten wahrscheinlich nach dem Brand von 1304 entstandenen Bildes, das in der Composition vom Bilde des Tabernakels abweicht, gefunden zu haben. — Auf den unbekannten, hochbegabten Urheber des Letztern aber (Crowe und Cavalcaselle II. 55 denken an *Don Lorenzo Monaco*) deutet eine von Milanesi entdeckte Aufzeichnung aus einer Papierhandschrift in 8⁰, die aus dem Archiv der Capitani della Compagnia d'Or San Michele in das Archivio Centrale di Stato gekommen ist, und unter dem 1. Mai 1346 die Notiz enthält:

„A *Bernardo Daddi* dipintore che dipigne la tavola di Nostra „Donna; in prestanza per la detta dipintura, fiorini quattro di oro"

und ebendaselbst in einem andern, mit Nr. 245 bezeichneten Buche die Ausgabe unterm 16. Juni 1347:

„A *Bernardo di Daddo* dipintore per parte di pagamento de la „dipintura de la tavola nuova di Nostra Donna, fiorini quattro d'oro."

Milanesi wiederholt nun seine frühere, bei Besprechung der Fresken des Bargello ausgesprochene Ansicht (s. Jahrb. f. K. W. II. 367) dass *Bernardo Daddi* mit dem auf Bilderbezeichnungen von 1328, 1332 und 1348 (7 ?) vorkommenden *Bernardus de Florentia* (Crowe und Cavalcaselle I. 452) identisch ist, und knüpft daran die weitere Vermuthung, dass die von Vasari dem Orcagna zugeschriebenen berühmten Wandgemälde des Campo Santo zu Pisa, der Triumph des Todes und das Weltgericht, welche nach der überzeugenden Erörterung von Crowe und Cavalcaselle diesem Meister nicht angehören können, (I. 449) von Bernardo Daddi herrühren möchten, da Vasari diesen leicht mit dem vermeintlichen Bruder des Orcagna, Bernardo di Cione, verwechselt haben dürfte. — Wir machen auf diese aus archivalischen Forschungen hervorgegangenen, höchst interessanten Conjecturen aufmerksam, in der Hoffnung, dass eingehende Vergleichungen der beglaubigten Werke selbst bald zu einer entscheidenden Lösung der wichtigen Frage führen werden.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Zwei mittelalterliche Gemäldecyklen im Canton Graubündten.

Reisebericht aus der Schweiz.

Eine Ferienreise hat mich im letzten Herbst durch den Canton Graubündten geführt. Ich wollte über das Gebirge, um diesmal einen Theil der italienischen Schweiz zu durchforschen. Die Aussicht war lockend. Insbesondere vom Tessin hatte ich Vielverheissendes gehört. Die Mappen meiner Freunde und namentlich die Reiseskizzen der hiesigen Bauschule (drei werthvolle Serien, die leider nur viel zu wenig verbreitet sind) bestätigten solche Erwartungen in vollstem Maasse. Wer überdies je so glücklich gewesen ist, einmal über die Berge hinauszukommen, der wird zum zweitenmale Alles daran setzen, um so rasch als möglich wieder nach dem Süden zu gelangen. Aber wer eine Reise im Interesse der Wissenschaft unternimmt, der folgt nicht blos der Laune, sondern auch einem Gebot der Plicht.

Die Schweiz, soweit ich sie auf den bisherigen Streifzügen kennen gelernt hatte, enthält eine bedeutende Zahl von Bauwerken aus allen Epochen des Mittelalters. Auch die Plastik, sofern sie der Baukunst dient, ist durch mancherlei, zum Theil erhebliche Werke vertreten. Ueberhaupt das Bekannte genügt um die landläufige Ansicht zu widerlegen, es sei die Schweiz von jeher ein kunstarmes Land gewesen.

Ein Kunstzweig allein schien mir bis dahin der Vertretung zu entbehren, nämlich die Malerei und zwar speciell die monumentale Wandmalerei. Es scheint kaum nöthig etwas über die Bedeutung zu sagen, welche diese Kunst während des Mittelalters besass.

Von den bescheidenen Bildern der Katakomben bis hinunter zu den letzten Aeusserungen der spätgothischen Verfallkunst, lässt sich die ununterbrochene Pflege der Wandmalerei im Abendlande nachweisen und die Reihenfolge der theils erhaltenen, theils durch Abbildungen bekannten, Monumente belehrt uns über die Vorliebe, deren sich diese Kunst, zu-

mal in den kirchlichen Kreisen erfreute. Selbst der Bilderstreit, der im Orient eine so lange und verhängnissvolle Unterbrechung für die plastische und malerische Thätigkeit herbeiführte, scheint für das Abendland fast wirkungslos geblieben zu sein. Es ist vielmehr erwiesen, dass manche der von Byzanz vertriebenen Künstler in Rom und Italien mit offenen Armen empfangen wurden, und dass ihre Recepte Jahrhunderte lang für die abendländische Malerei bestimmend geworden sind. Die Wandgemälde z. B., mit denen eben damals Carls des Grossen Palast zu Ingelheim geschmückt wurde, sind wohl der umfassendste Cyklus gewesen, der jemals diesseits der Alpen entstanden ist.

Die Stellung allerdings, welche die Malerei eingenommen hat, und ihr stofflicher Gehalt sind verschieden, je nach den einzelnen Epochen. Die ältesten Werke, die Bilder in den Katakomben und die Mosaiken bis etwa zum V. Jahrhundert, sind durchaus Producte einer freien persönlichen Stimmung. Es zeigt sich in denselben noch etwas von der Frische antiker Werke und man sieht es ihnen an, wie frei und ungebunden sich die Hand und die Phantasie ergingen. Da ist noch keine Spur von dem finsteren Ernste und der ascetischen Richtung der byzantinischen Kunst. Die Momente des Leidens werden streng vermieden. Wohl war es eine ehrfurchtsvolle Scheu, welche diese Scenen rein menschlicher Erniedrigung umgehen liess, vielleicht auch die richtige und taktvolle Einsicht, dass solche Momente eine wahrhaft künstlerische Behandlung ausschliessen müssten. Erst spätere Generationen haben die Malerei ihrer Unbefangenheit entkleidet. Es kam die Zeit, wo sich die Kirche derselben als eines Lehrmittels und bald auch als einer Tendenzsache bediente. Schon Gregor der Grosse fand es für nöthig, hierüber eine Aufklärung zu geben. Er bemerkt einmal in seinen Briefen, dass man die Bilder nicht anbeten, sondern blos aus ihnen lernen solle, was anzubeten sei. Indessen war damit noch kein Entscheid für die Zukunft getroffen, denn mehr und mehr erstarkte der Glaube, der in den Bildern den Gegenstand einer göttlichen Verehrung erkannte. Es entstanden Gesetze, welche nicht blos eine gebundene Reihenfolge der Bilder innerhalb des Cyklus selbst, sondern bald auch die Composition und die Haltung des Einzelnen in feste herkömmlich überlieferte Regeln bannten. Das vor wenigen Decennien wieder aufgefundene Malerbuch vom Berge Athos mag zeigen wie weit es die byzantinische Kunst mit solchen Regeln gebracht hat. Sie sind so bestimmend geblieben, dass die russischen und die neugriechischen Maler, zum Theil noch heute, ihr Madonnenideal nach der altchristlichen Schablone produciren.

Ein gesunder und naturwüchsiger Sinn und die häufigen Rückblicke

auf die äussere Natur haben die Kunst des Abendlandes vor solchen Extremen bewahrt; immerhin ist es bekannt, bis zu welchem Grade auch hier die kirchlichen Traditionen bestimmend geworden sind. Die bekannten Gegenüberstellungen alt- und neutestamentlicher Typen, wie sie die biblia pauperum mit grösster Präcision bestimmt, der Stammbaum Christi (die sog. Wurzel Jesse), die bekannte Darstellung der Verkündigung und des Crucifixus zwischen Maria rechts und Johannes links und so noch eine ganze Menge stereotyp wiederkehrender Darstellungen, denen wir in der Malerei seit dem XIV. Jahrhundert begegnen, waren nichts anderes als ein Dictat der Kirche und der Gewohnheit. Der Geniale mochte zuweilen seine Rechte behaupten und sich durch gewisse selbständig erfundene, doch immerhin äusserliche und nebensächliche Zuthaten entschädigen, um so weniger kann man es dem mittelmässigen Talente verargen, wenn sich dasselbe unter derartigen Bedingungen des eigenen Denkens enthoben fühlte und sich nur noch befliss, durch rasche und sichere Handfertigkeit zu glänzen. Es ist denn auch leider nicht zu verkennen, dass ein starker handwerklicher Zug nicht blos den geringeren Werken spätmittelalterlicher Malerei innewohnt.

Es ist nun selbstverständlich, dass die kirchlichen Anschauungen für die Schicksale der Kunst nicht ausschliesslich bestimmend geworden sind. Die Malerei ist wie die Plastik während des Mittelalters eine vorherrschend dienende Kunst, sie steht, insbesondere die monumentale Wandmalerei, in einem durchaus abhängigen Verhältnisse zu der Architektur, und die Wandlungen dieser hat man daher ebensowohl zu berücksichtigen, wie die Stimmungen, welche die Kunst mit dem stofflichen Inhalte erfüllten.

Das Wesen der romanischen Architektur, z. B. des sogenannten Rundbogenstyles, welcher im Abendlande der Gothik voranging, beruht bekanntlich auf dem Mauerbau; die Wände einer Kirche bilden grosse zusammenhängende Massen, die nur stellenweise durch die sogenannten Dienste, und durch die meistens kleinen Rundbogenfenster durchbrochen werden. Hier an diesen grossen Flächen liebte man es die ausführlichen Malereien zu placiren, und es ist denn auch bezeichnend, wie gerade mit dieser Architektur die Blüthezeit der mittelalterlichen Wandmalerei zusammenfällt. Hier war der Erfindung ein so zu sagen unbegrenztes Feld der Thätigkeit eröffnet und die vor wenigen Jahren wieder aufgedeckten Fresken in den Kirchen von Soest in Westfalen und von Schwarzrheindorf und Brauweiler im Cölnischen, geben in der That eine hohe Meinung von dem freien Schwunge und von der Begeisterung, mit der sich die Hand unter solchen Bedingungen erging. In der Gothik

dagegen wird, principiell wenigstens, jede grössere Wandfläche vermieden; alles ist aufgelöst in ein Gerüste von Pfeilern und Bögen, das Einzige, was das Innere von der profanen Aussenwelt scheidet, das sind die gewaltigen Fensterarchitekturen, die oft die ganze Höhe bis zum Beginn der Gewölbe einnehmen. An die Stelle der Mauer ist eine durchsichtige Glaswand getreten und hier ist denn auch das Feld, auf welches die Malerei in der Folge ausschliesslich beschränkt wurde. Die Glasmalerei, — und darin liegt eben ihre Bedeutung während der gothischen Epoche — vertritt jetzt ganz und gar die Stelle der monumentalen Wandmalerei. Anderseits ist auch die Tafelmalerei in einem, bisher ungekannten Aufschwunge begriffen, und Leistungen, wie sie die Cölnischen Meister z. B. seit dem XIV. Jahrhundert producirten, zählen gewiss zu dem Besten und Ansprechendsten, was während des ganzen Mittelalters entstanden ist. Von nun an also sind es nicht mehr die grossen und tonangebenden Bauten, wo man die ausführlichen Wandmalereien zu suchen hat, ihre Heimath sind vielmehr die bescheidenen Klosterkirchen, sind es die Kreuzgänge, die Refectorien und Kapitelsäle, und namentlich aber die kleinen Landkirchen geworden.

Leider nun vermindert sich die Zahl solcher Werke von Jahr zu Jahr. Schon die Technik der Malerei ist eine für die Dauer ihrer Werke wenig günstige; sie ist leichter zu handhaben als die des Bildners, aber auch flüchtiger und vergänglicher als diese. Ihre Schöpfungen sind deshalb in hohem Grade den Wechselfällen der Jahrhunderte preisgegeben, nicht zu gedenken erst derjenigen Zerstörungen, welche Willkür und Laune noch täglich verschulden.

Was nun die Schweiz betrifft, so fehlt es nicht an Belegen dass sie ehedem einen grossen Reichthum an Malereien besass. Im Misox und im Tessin allein habe ich innerhalb weniger Wochen acht sehr wohl erhaltene Gemäldecyklen des XV. Jahrhunderts gesehen. Aber auch diesseits der Alpen fehlt es nicht an Belegen, dass hier, wie überhaupt allenthalben während des Mittelalters, die Malerei eine allgemein geübte und beliebte Kunst gewesen sei*). Allein man darf auch nicht vergessen, welchen Rigorismus die Reformation gerade hier zu Lande entwickelt hat und wie verhängnissvoll hinwiederum der Baueifer der folgenden Jahrhunderte geworden ist.

Wie oft es daher geschehen mag, dass bald da, bald dort die Reste

*) Vergl. die Schilderung der Wandgemälde in der alten Klosterkirche von St. Gallen von Johannes Kessler, der als Augenzeuge bei der Zerstörung derselben während des Bildersturmes zugegen war. Joh. Kessler Sabbata, ed: Ernst Götzinger. St. Gallen 1870. Bd. II S. 203.

längst verschollener Bilder hinter der Tünche zum Vorschein kommen, um so seltener sind diejenigen Glückszufälle, die uns einen ganzen und wohlerhaltenen Kirchenschmuck finden lassen. Auf solche hoffte ich, als ich mich diesseits der Alpen verzögerte, und der Fund zweier Bildercyklen hat denn auch reichlich diesen Aufenthalt belohnt.

Der ältere und umfangreichere Cyklus befindet sich in der Kirche von Zillis (latein: Ciranes, woher der noch heute übliche romanische Name Ciraun) im Schamserthale. Zillis ist die nächste Ortschaft, wenn man von Thusis her die Via-mala passirt hat, und den meisten Splügenreisenden durch eine alterthümlich bemalte Fassade erinnerlich, vor der gewöhnlich ein kurzer Post-Aufenthalt gemacht wird*). Die Kirche selbst liegt ausserhalb des Dorfes auf einem haldigen Vorsprunge. Am Fusse desselben sieht man den Rhein, der friedlich durch einen breiten und wiesigen Thalgrund dahinrauscht. Der Chor ist der jüngste Theil der Kirche. An dem spätgothischen Netzgewölbe mit dem er bedeckt ist, liest man die Jahreszahl 1519 und den Namen des Meisters *Andres Büchler*. Thurm und Schiff mögen etwa im XII. oder im XIII. Jahrhundert entstanden sein. Der Thurm zeigt die gewohnte romanische Gliederung mit Eckpilastern und Rundbogenfriesen, welche die einzelnen Geschosse trennen und zur Umrahmung der kleinen gekuppelten Rundbogenfenster dienen. Das Schiff dagegen ist modern verputzt und nachträglich mit hohen Flachbogenfenstern versehen worden. Nur an der Eingangsseite und an der nördlichen Langwand erkennt man noch die alten Substructionen, sie bestehen aus wahrhaft cyklopischen Werkstücken, aus Quadern von 6 ja 12½ Fuss Länge. Der Hochbau dagegen ist aus kleinen bruchroh zugerichteten Quadersteinen gemauert. An der Westseite sieht man das Kolossalbild des heiligen Christophorus, wohl 20 Fuss hoch und vielleicht die älteste Darstellung dieses Heiligen in der cisalpinischen Schweiz, denn er trägt das Christuskind noch nicht auf der Schulter, sondern, wie die Madonna es thut, auf dem Arme.

Was das Innere des Gebäudes mit seinen Malereien betrifft, so hatten

*) Diese Wandmalereien sind handwerklich, aber sehr schwungvoll und mit kecker Gewandtheit durchgeführt. Alles deutet auf eine nähere Bekanntschaft mit der Renaissance jenseits der Alpen. In der Mitte der Fassade sieht man die Wappen der drei Bünde in flottem heraldischem Style und dasjenige des Hausbesitzers, das von einem Engel in dem spanischen Frauencostüm der damaligen Zeit gehalten wird. Reiche Pilaster und Ornamentstreifen begleiten die Ecken und die Schräge des Giebels. Ueber den Fenstern verbinden sich allerlei fremdartige Thiere mit dem Blattornamente, bald zur giebelförmigen Bekrönung bald zu akroterienartigen Aufsätzen, alles in einfachen hellen Farben ausgeführt. Eine Inschrift enthält die Jahreszahl 1590 und den Namen des Malers: *Hans Ardüser*.

diese vor etlichen Jahren schon die Aufmerksamkeit meines Freundes, des Herrn Prof. J. Stadler am Polytechnikum erweckt, und Fragmente derselben sind denn auch unter den Reiseskizzen der hiesigen Bauschule enthalten. Ihre Wiedergabe indessen ist eine so momentane, dass sich danach ein Urtheil über den Stil der Originale unmöglich feststellen liess. Um so grösser war daher die Ueberraschung, als ich beim Eintritte ins Schiff auch die höchsten Erwartungen übertroffen fand; denn die flache Holzdecke, welche den einschiffigen Raum überspannt, enthält nicht weniger als 153 Felder, die alle theils mit biblischen Scenen, theils mit den wunderlichsten mythischen Gegenständen geschmückt sind, und das Alles endlich ist in einem Stile durchgeführt, der den Ursprung dieser Werke im XII. oder spätestens im XIII. Jahrhundert über jeden Zweifel erhebt. Es ist nach alledem wohl nicht zu viel gesagt, wenn man diese Deckenmalereien geradezu als ein Unicum bezeichnet, denn in Deutschland wenigstens compariren höchstens diejenigen von St. Michael zu Hildesheim, wiewohl auch sie dem Stile nach als ein jüngeres Werk erscheinen.

In Zillis ist die Anordnung diejenige, dass die ganze Decke in neun gleiche Streifen zerfällt, deren jeder in der Länge 17 Bilder enthält.

Bei der bedeutenden Höhe des Schiffes und dem Umstande, dass die entsprechenden Hülfsmittel nicht eben zur Hand waren, war es nicht möglich, die einzelnen Felder zu messen. Ihre Grösse, ein Quadrat von 3′ Seitenlänge, ergiebt sich übrigens annähernd aus den Dimensionen des Grundrisses. Jedes Feld ist von einem doppelten Ornamentrahmen umgeben, der bald mit Blättern und Rankengewinden, bald mit Flechtwerk oder mit einem mosaikartigen Muster geschmückt ist, alles in einem kräftigen, etwas handwerklichen, aber durchaus alterthümlichen und streng romanischen Style gehalten.

Die dargestellten Gegenstände zerfallen in drei Klassen. Die erste bilden die seltsamen Ungeheuer, welche auf allen vier Seiten der Decke die äusserste Felderreihe einnehmen. Leider ist ein grosser Theil gerade dieser Gegenstände durch plumpe moderne Malerei verdrängt worden. Man sieht hier fast lauter hibride Gestalten, alle möglichen Vierfüssler die mit Fischschwänzen versehen auf dem Wasser schwimmen, so Wolf und Eber, Elephant und Einhorn, Widder und auch einmal eine Ente. Zweimal sind solche Ungethüme mit einander im Kampf begriffen, oder sie treten mit anderen Wesen in eine bald freundliche, bald feindliche Berührung. Auf einem Fisch reitet ein Affe und ein anderes Mal ein nackter Mann mit einem Beile auf der Schulter. Ein drittes Monstrum schleppt einen nackten geknebelten Menschen durch die Fluthen, zweimal erscheint der Drache und ebenso oft die Sirene, die geigend und auf einem Horne

blasend durch die Wogen schwimmt. Die ansprechendste Scene von allen ist diejenige, wo die Seecentaurin einem Halbwesen von Hirsch und Seepferd aus einer Schaale zu trinken gibt. Eine Abbildung davon, so gut dieselbe mit Hülfe des Fernglases gefertigt werden konnte, giebt beifolgende Tafel Fig. 2. Ich enthalte mich aus guten Gründen einer Erklärung des Einzelnen, wiewohl schon die häufige Wahl solcher Gegenstände in den Bilderkreisen des Mittelalters dafür spricht, dass man denselben eine ganz bestimmte Bedeutung substituirte. So galt die Sirene gemeiniglich für die Repräsentantin der Verlockung, der Weltlust und des Teufels. Der Centaur bedeutet die wilden Triebe des Herzens; der Fisch ist ebenfalls ein Symbol des Bösen u. s. w. *). Im Ganzen und Grossen also wird man kaum fehlen, wenn man in dieser Gesellschaft kurzweg eine Vorstellung der Finsterniss und des Bösen und in dem weiteren Zusammenhange derselben mit den historischen Bildern den Gegensatz zwischen Tugend und Laster oder den Sieg der christlichen Lehre über die menschlichen Leidenschaften erkennt.

Ansprechender sind jedenfalls die biblischen Darstellungen, welche den Rest der Decke, im Ganzen 105 Felder, schmücken. Man kann diese Bilder ohne Zwang in zwei Klassen theilen. Zu der ersten Klasse zähle ich diejenigen, die nur in einem mittelbaren oder apokryphischen Zusammenhange zu dem neuen Testamente stehen, und sodann die einfach unenträthselten Darstellungen, wie z. B. die eines kleinen Mädchens, das im Bilde der Verkündigung vor Maria steht und damit beschäftigt ist, ein Stück Tuch in einer Kufe zu waschen **). Bekannter schon sind die beiden Frauengestalten in derselben Reihe. Zu jeder Seite der Begegnung Mariä und Elisabeth sieht man eine weissgekleidete Frau, die im Begriffe steht, aus dem Vorhange eines Thores zu treten. In dem Giebel des einen Thores befindet sich ein Kreuz, ohne Zweifel also ein Zeichen, dass hier ein christliches Gebäude und somit der im Mittelalter so häufig dargestellte Gegensatz zwischen Kirche und Synagoge zu verstehen sei. Eine verwandte Gegenüberstellung alt- und neutestamentarischer Personen hat man in den fünf der Taufe Christi vorangehenden Feldern zu vermuthen. Für die Apostel spricht hier die Zahl von 12 Männern, die nach antiker Sitte die Arme zum Gebet erheben. Als Propheten aber dürfte man die greisen Männer bezeichnen. Sie stehen ein jeder vor einer Strohhütte

*) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 4. Aufl. S. 869 u. ff.

**) Die einzige Erklärung für diese seltsame Darstellung der Verkündigung fände sich etwa im Vorevangelium des hl. Jacobus, wo Cap. XI erzählt wird, dass ihr der Engel zuerst am Brunnen erschienen sei; cf. Borberg, die apokryphischen Evangelien und Apostelgeschichten. Stuttgart 1841 S. 12 Note 11 u. S. 37.

und sind mit langen pelzverbrämten Mänteln bekleidet, die bekanntlich sehr häufig für ein Abzeichen jüdischer, d. h. alttestamentarischer Persönlichkeiten gelten. Der dritte, alleinstehende hält ein rothes Medaillon, auf dessen Bild, ein weisses Lamm (Fig. 1) er mit der Rechten hinweist. Es herrscht wohl kein Zweifel darüber, dass hier Johannes der Täufer, der letzte der Propheten zu erkennen ist*). Eine grosse Rolle spielen dann namentlich die apokryphischen Erweiterungen der Jugendgeschichte Christi. Der Zug der heiligen drei Könige, z. B. wird auf 14 Feldern in allen seinen Einzelnheiten geschildert. Statt des Sternes ist es ein Engel, der die Magier von der Ankunft des Heilandes unterrichtet, sie treten sodann vor Herodes, der ihnen den Auftrag ertheilt, sich nach dem Kinde zu unterrichten. Zuletzt, wie das Vorevangelium des Jacobus erzählt, erscheint ihnen der Engel zum zweitenmal, indem er ihnen befiehlt, dem Herodes die ganze Angelegenheit zu verschweigen und nicht mehr über Judäa, sondern auf andern Wegen nach Hause zu ziehen. Gehorsam folgen sie dieser Botschaft; sie haben die Pferde bereits zum Umwege gelenkt, nur der letzte der drei Könige blickt noch einmal nach dem Engel zurück**). Eine ähnliche Ausschmückung neutestamentarischer Begebenheiten zeigt die Scene, wo der Christusknabe die thönernen Vögel belebt. Der Vorfall, den u. a. das Evangelium des hl. Thomas erzählt, ist recht anmuthig dargestellt. Oben zur Seite des Tempels sitzt Christus. Er streckt segnend die Hände aus, zwischen denen der lebendig gewordene Vogel entflieht. Zu seinen Füssen dagegen sieht man eine Gruppe von jugendlichen Gefährten, sie schauen verblüfft dem Wunder zu, oder sie halten mit niedergeschlagener Miene die leblosen thönernen Gebilde in den Händen. Wie weit endlich die Schilderung zuweilen auch an's Willkürliche grenzt, zeigt die Darstellung Christi auf dem Meere (Math. XIV, 25 u. ff. — insofern diese Scene nicht anders ausgelegt werden müsste) Auf den Wogen schreitet ein profan gekleideter Mann daher. Im Schiffe selbst sieht man nur 2 Bootsleute, von denen der Eine eine Kiste oder eine Schachtel emporhält, also allem Anscheine



Fig. 1.

*) Cf. Borberg a. a. O. S. 363. Ein jüdisches Attribut, ein Symbolum circumcisionis, ist wohl das Messer, das ein Mann neben der Synagoge in seiner Rechten hält, und das man wieder neben der Darstellung Christi im Tempel in der Hand zweier thronender Könige gewahrt.

**) Auch Joseph erhält eine doppelte Botschaft, der Engel erscheint ihm im Traume und fordert ihn zur Flucht nach Aegypten auf, und dann wieder weist er ihm Nazareth als künftigen Wohnort an. Borberg S. 172 u. 280.

nach im Begriffe steht, das bedrängte Fahrzeug von überflüssiger Last zu befreien. —

Die dritte Klasse bilden endlich die bekannten Vorgänge aus dem neuen Testamente, die in einer grossen Reihenfolge von der Verkündigung und der Begegnung bis zur Himmelfahrt geschildert werden. Auch einige Andeutungen aus der Apostelgeschichte scheinen am Schlusse noch vorzuliegen. Die Ordnung der Bilder beginnt an der Ostseite, sie ist indessen eine sehr unregelmässige und willkürliche, so dass man annehmen muss, es habe etwa bei Anlass späterer Reparaturen eine willkürliche Versetzung der Tafeln stattgefunden. So erscheint beispielsweise die Versuchung Christi unmittelbar vor der Transfiguration und folgt erst nach derselben der Einzug in Jerusalem. Die Hochzeit zu Cana ist mitten unter den Jugendgeschichten dargestellt und folgt erst wieder nach einer Reihe von späteren Wunderthaten die Taufe des Heilandes. Andere Bilder sind verkehrt in die Diele eingepasst und manche Felder endlich, insbesondere diejenigen in den äussersten Reihen, sehr willkürlich aus verschiedenen, theils alten, theils modernen Bruchstücken zusammengeflickt. Sehr einseitig ist denn auch die Betonung gewisser Einzelnheiten. Neben einer ganzen Menge von Wunderthaten (es sind deren etwa auf 17 Feldern abgebildet)*), wird namentlich die Passionsgeschichte sehr abgekürzt**), so dass selbst das hervorragendste Ereigniss derselben, die Kreuzigung, gar nicht erscheint. Um so zahlreicher sind wieder die mehr nebensächlichen Momente vertreten, wie die Bestechung Judas (in 2 Bildern) und die verschiedenen Vorgänge auf dem Oelberge.

Technische Vollendung wird man hier billigerweise ebensowenig erwarten, wie die eingehende und dramatische Schilderung des Einzelnen. Das Ganze ist vielmehr eine vorherrschend decorative Arbeit, bei der man überdies zu berücksichtigen hat, dass sie in einem einsamen Bergdorfe entstanden ist. Auch die Beschränktheit des Raumes, die Trennung in lauter einzelne und verhältnissmässig kleine Felder, war hinderlich. Ausführliche Scenen wie das h. Abendmahl, der Einzug in Jerusalem u. s. w. dehnen sich daher in der Regel über mehrere Felder aus, während andere Momente in einer fast symbolischen Weise abgekürzt sind. Grab

---

*) Christus belebt die thönernen Vögel. Christus unter den Schriftgelehrten. Heilung eines Lahmen (kommt zweimal vor). Heilung eines besessenen Mannes und Weibes. Der Teich Bethesda. Auferweckung des Lazarus. Hochzeit zu Cana. Das Wunder zu Gerasa. Christus auf dem Meere gehend.

**) Fusswaschung. Abendmahl. Christus auf dem Oelberge. (Der Mond mit Blutdupfen bedeckt.) Judaskuss und Gefangennehmung. Petrus haut dem Malchus das Ohr ab. Christus vor Pilatus. Dornenkrönung.

und Tempel z. B. sind meistens durch einen kleinen Kuppelpavillon versinnlicht. In der Versuchung Christi ist die Welt mit ihrer Herrlichkeit durch ein schwarzes Medaillon angedeutet auf dem mit weissen Linien allerlei Thorthürme, Pokale und dergleichen eingezeichnet sind. Ebenso aphoristisch ist der Teich Bethesda behandelt; ein Kreisrund mit eingezeichneten Wellen, rechts steht der Engel, links der Gichtbrüchige mit schrecklich verrenkten Gliedern. Hinter demselben sieht man die Schaar der übrigen Heilsbedürftigen. Es ist dies eine der selteneren figurenreichen Scenen, sonst beschränkt sich die Zahl der Anwesenden stets auf die nur unmittelbar an der Handlung betheiligten Personen. Christus z. B., wo er Wunder verrichtet, ist nur von einem einzigen Jünger begleitet. Bei dem Abendmahl erscheint sogar nur die Hälfte der Jünger. Trotzdem überrascht mehr als einmal eine höchst ansprechende Naivetät der Darstellung. So bei der Flucht nach Aegypten. Joseph schreitet keck einher, über der Schulter trägt er einen Stab, an dem ein Krug und ein Fässchen herunterhängen, in der Rechten hält er die Peitsche, mit der er den Esel vor sich hertreibt. Mit grosser Naivetät ist auch das Wunder zu Gerasa behandelt. In dem einen Felde steht Christus von einem Jünger begleitet, vor ihm ein profan gekleideter Mann, entweder ist es der Bittsteller oder ein Zuschauer, der, von dem Wunder überrascht, auf die zweite Abtheilung deutet, wo die Schweine in die Fluthen springen und eine Menge rother kleiner Teufelchen aus dem Rachen der Bestien entfliegen. Der Teufel ist denn überhaupt, wie immer auf mittelalterlichen Bildern, der stehende Repräsentant der Besessenheit und der Versuchung. In letzterer Eigenschaft erscheint er nicht weniger als dreimal; er fordert den Heiland auf, dass er sich von der Tempelzinne herabstürze, er verlangt von ihm, dass er Steine in Brod verwandle, und erscheint zum dritten Mal, indem er ihm die Welt und ihre Herrlichkeit zum Bundespreise anbietet. Am schwächsten sind, wie übrigens zu erwarten steht, diejenigen Scenen, wo es sich um die Wiedergabe des Dramatischen und des Leidenschaftlichen handelt. Es geschieht fast nur beiläufig, wenn Christus, indem er die Händler vertreibt, den Tisch mit dem Gelde umstösst, er hält noch ruhig die Schriftrolle in der Linken, während die Händler, ebenso gelassen, nicht einmal von ihren Sitzen aufgestanden sind. Vollends komisch wirkt aber die Scene, wo Maria und Martha dem Heiland den Tod ihres Bruders Lazarus klagen. Sie haben sich Christo zu Füssen geworfen und lassen aus den hoch zu Berge stehenden Haaren die ganze Verzweiflung errathen, die sich ihrer bemächtigt hat. —

Man kann Angesichts dieser ausführlichen Schilderungen die Vermuthung nicht unterdrücken, dass auch die Wände einstmals mit einem

malerischen Schmucke versehen waren. Der Untergang desselben wäre nach alledem im höchsten Grade zu beklagen. Immerhin stellt das Vorhandene schon einen Cyklus von seltenem Umfange und Werthe dar, und manche Züge scheinen dafür zu sprechen, dass hier das älteste und bedeutendste Denkmal heimischer Monumentalmalerei vorliege. Dahin gehört z. B. der antike Gestus des Anbetens, die Abwesenheit des Mohren unter den hl. drei Königen und ihr hastiges Laufen, wie sie mit tief eingeknickten Knieen sich der Madonna nähern (Taf. I Fig. 1). Ganz wie auf altchristlichen Bildern sind ferner die Häscher, welche den Heiland begleiten, unbewaffnet, sie tragen nicht einmal eine Kopfbedeckung und sind blos mit einer kurzen Tunica und hohen Schnürstiefeln bekleidet. Christus selbst erscheint in der Transfiguration in einer weissen Tunica und rother Toga, nur im Abendmahle, in der Darstellung des Oelbergs und der Himmelfahrt trägt er eine grüne Tunica, und zeigt er das bartlose, jugendliche Angesicht. Ebenso ist Petrus wie in altchrislichen Mosaiken als ein Greis mit weissen Haaren und weissem Barte abgebildet. Durchaus alterthümlich ist ferner die Darstellung der Transfiguration, wo Christus zwischen Moses und Elias erscheint, und ausserdem nur noch die drei zu Zeugen auserwählten Jünger, Petrus, Johannes und Jacobus, vorkommen. Für ein hohes Alter spricht auch der Umstand, dass Maria noch in keiner einzigen Passionsscene auftritt. Wo sie anderswo vorkömmt, ist sie ganz nach byzantinischer Sitte mit dem langen schleierartigen Matronenmantel, bekleidet. Christus und die Heiligen tragen das bekannte antike Idealcostüm, ausserdem ist die männliche Kleidung allgemein diejenige, wie sie im XII. Jahrh. getragen wurde. Sie besteht aus einer bis zu den Knieen reichenden Tunica, darüber tragen vornehme Personen einen kurzen Mantel, der vermittelst einer Agraffe auf der Schulter befestigt und reich mit Perlen besäumt ist. Die Beine sind mit hohen Schnürstiefeln bekleidet. —

Was die technische Ausführung betrifft, so bedient sich dieselbe nur der einfachsten Mittel. Nackte Theile, wie Köpfe und Hände (letztere, nebenbeigesagt, oft mit ausnehmend guten Bewegungen) sind einfach weiss, und die Zeichnung mit schwarzer Farbe ausgeführt. Die Haare sind durchweg braunroth und durch wellenförmige Parallelstriche charakterisirt. Ueberaus wohlthuend wirkt gerade bei dieser Vielheit der Bilder eine gebrochene, zartgedämpfte Farbenscala. Gold kommt nirgends vor und bunte Töne beschränken sich ausschliesslich auf das Ornamentale der Randeinfassung. Luft und Erde zerfallen jedesmal in zwei verschiedenartig gefärbte Pläne. Hier auf dem Erdboden ist zuweilen eine feine Andeutung der Vegetation, und dort in der Luft, jedoch nur selten, eine kindlich naive Darstellung der Wolken wahrnehmbar.

Für einmal diese kurzen Notizen, denn leider fehlt noch Alles, wonach sich ein bestimmtes Urtheil über die Urheberschaft und die Entstehungszeit dieser Malereien feststellen liesse. Die Kirche von Zillis gehörte seit dem Jahre 940 den Bischöfen von Chur, denen auch die Baupflicht für dieselbe oblag, bis sie im Jahre 1357, zugleich mit dem Besitze der Kirche, auf das Domkapitel überging*). Ohne Zweifel also wird dieser reiche Schmuck der bischöflichen Munificenz zu verdanken sein und wurden dazu — die Nähe der alten Römerstrasse und der rege Verkehr, der dieselbe während des ganzen Mittelalters belebte**), sprechen dafür — fremde, italienische Kräfte in Anspruch genommen. Die Frage liegt endlich nahe: sind diese Malereien die Zeugen einer zurückgebliebenen Lokalkunst, und erst dann entstanden, als draussen lange schon eine neue Richtung begonnen hatte? oder fällt ihre Entstehung in der That mit der romanischen Epoche des XII. oder spätestens des XIII. Jahrh. zusammen? Ich bekenne mich entschieden zu der letzteren Ansicht, ohne damit einem Fachentscheide vorgreifen zu wollen, denn einer wiederholten und einer gründlicheren Erforschung wird es ohnehin bedürfen, um diesen wichtigen Cyklus nach seiner ganzen Bedeutung zu würdigen.

In eine erheblich spätere Epoche fällt die Entstehung des zweiten Cyklus. Etwa eine halbe Stunde von Bonadutz entfernt, liegt am Eingange des Domleschgerthales die alte Kirche St. Georg. Sie ist gleichsam ein Wahrzeichen der Gegend, denn wie klein und unscheinbar das Gebäude sich darstellt, so zieht es durch seine hohe und romantische Lage doch von überall her den Blick des Reisenden auf sich. Die Kirche steht auf einer jener isolirten Bergkuppen, wie sie in dieser Gegend so häufig vorkommen. Ein stolzer Gebirgskamm bildet den Hintergrund. Tief unten rauscht der Hinterrhein in majestätischem Bogen vorüber, während am diesseitigen Thalrande die Kirche von ihrer waldigen Pyramide herunter weithin die Ebene beherrscht. Ein ländliches Gebäude, das jetzt nur selten mehr für gewisse Jahresfeste benutzt wird, ist die Kirche aus rohen Bruchsteinen aufgeführt. Das einschiffige Langhaus war ursprünglich nur durch wenige, fast schiessschartenähnliche Rundbogenfensterchen beleuchtet. An die Südostecke angebaut, erhebt sich ein schlanker viereckiger Thurm. Die einzige Kunstform, die er zeigt, besteht aus kleinen

*) Cf. v. Moor, Cod. diplom. Tom. I pag. 66 u. 293: II p. 427.

**) Dafür sprechen auch die wiederholten und grossartigen Funde von frühmittelalterlichen Münzen, die unter anderm 1862 in Zillis gemacht wurden. Cf. Anzeiger für schweizerische Geschichts- und Alterthumskunde 8. Jahrgang 1862 S. 52.

auf einem Theilsäulchen gekuppelten Spitzbogenfenstern, die auf allen vier Seiten unter dem Helme angebracht sind. Daneben an der südlichen Langseite des Schiffes sind noch die Spuren alter Wandgemälde sichtbar: die Kolossalfigur des hl. Christophorus und der ritterliche St. Georg, der zu Pferd mit eingelegter Lanze auf den Lindwurm anstürmt. Der Chor ist viereckig, nackt und kahl, wie das übrige Gebäude. Die Kirche, die schon ihrer Lage wegen, jeder Unbill von Wind und Wetter preisgegeben ist, befindet sich in einem kläglichen Verfall. Es scheint daher hoch an der Zeit derselben eine gründliche und wiederholte Aufmerksamkeit zuzuwenden, denn sie enthält eine Summe von Wandmalereien, wie man sie umfangreicher, hier zu Lande wenigstens, selten finden dürfte*). An verschiedenen Orten ist denn auch derselben gedacht worden**); die eingehende Schilderung und eine fachmässige Würdigung des Ganzen hat indessen bis anhin gefehlt. Auch das war beschlossen, einige Details nach Durchzeichnungen zu veröffentlichen, allein die Dunkelheit im Inneren und ein frostiges nasskaltes Wetter, das einen längeren Aufenthalt in dieser Kirche nicht räthlich machte, liessen mich von diesem Vorhaben abstehen.

Ein Meisterwerk erwarte man allerdings nicht. Die Gemälde tragen wie die Architektur den Charakter einer ländlichen, provincialen Kunst, an der wir mehr den Inhalt als die Form, vielleicht auch mehr die gute Absicht als das Talent des Künstlers zu würdigen haben.

Der Inhalt der meisten Gemälde ist dem neuen Testamente entlehnt. Aus dem alten Bunde sind nur wenige vorbedeutende Scenen gewählt, die Schöpfungsgeschichte, das Leben der Voreltern und Noahs, endlich Moses vor dem brennenden Dornbusche. Dazu kommen denn im Chorgewölbe die Brustbilder der vier Evangelisten, sowie endlich an der Fronte des Chorbogens und an der anstossenden Nordwand eine Anzahl Heiliger und Bilder unbekannten legendarischen Inhaltes. Die Reihenfolge der Bilder, die oben an der westlichen Eingangseite beginnt, ist eine sehr unregelmässige und willkürliche. Ueber einem etwa halbmannshohen Sockel, der mit Blumengewinden bemalt ist, sind die Wände ihrer Höhe nach in

---

*) Interessant sind u. a. die zahlreichen an den Wänden eingekratzten Namen von Besuchern. Es finden sich darunter mehrere aus der Mitte des XVII. Jahrhds., ja sogar ein Name mit dem Datum 1501.

**) Eine kurze aber unvollständige Aufzählung der Bilder giebt A. Nüscheler, die Gotteshäuser der Schweiz II. Heft, Zürich 1864 S. 55., und hierauf Bezug nehmend hat Dr. Ferd. Keller im 10. Jahrgange des Anzeigers für schweiz. Geschichte und Alterthumskunde, Nr. 4 pag. 73, noch mehrere willkommene Aufschlüsse mitgetheilt.

drei bis vier Streifen getheilt, deren jeder eine Anzahl Felder enthält. Diese Bildflächen aber sind alle von verschiedener Grösse, je nach dem Umfange der dargestellten Gegenstände, oder nach der Vorliebe, mit welcher der Künstler dieselben behandelt hat. Ebenso willkürlich sind mehr als einmal die der Zeit nach entlegensten Ereignisse neben einander gereiht; so drängt sich das Opfer Abrahams mitten zwischen die vertriebenen Voreltern und den Brudermord hinein. Auf die alttestamentarischen Begebenheiten an der nördlichen Langwand folgen unmittelbar fremde legendarische Geschichten, und die Fortsetzung der darunter geschilderten Passion muss man auf der gegenüberliegenden Südseite suchen. Ein bestimmtes System, wie etwa die in den mittelalterlichen Bilderkreisen so beliebte Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes, liegt hier keineswegs zu Grunde, vielmehr ist die Regellosigkeit eine so allgemeine und consequente, dass man annehmen muss, es seien diese Gemälde, wenn nicht aus verschiedener Zeit, so doch nur langsam und mit grösseren Unterbrechungen ausgeführt worden. Für eine gewisse Planlosigkeit in der Wahl der Gegenstände spricht denn auch die Wiederholung einzelner Scenen. Der Crucifixus z. B. ist zweimal im Schiff und noch ein drittes Mal im Chore dargestellt. Im Langhause ist die Lebensgeschichte des Heilandes bis zum jüngsten Gerichte in aller Ausführlichkeit behandelt und dann auf einmal wieder sieht man im Chore, wie Christus dem ungläubigen Thomas erscheint.

Die Auffassung der Scenen ist in der Regel eine sehr herkömmliche und wörtlich gebundene. So bereits in der Schöpfungsgeschichte, Gott Vater der die Gestirne erschafft, hält einen weissen Nimbus in seiner Linken, in welchem Sonne und Mond von Sternen umgeben dargestellt sind. Adam steigt aus einem gewaltigen Erdklumpen empor, und Mitleid erweckt es beinahe, wie Eva auf dem folgenden Bilde als ein kleines zappelndes Figürchen aus der Rippe ihres Gatten hervorgezogen wird. Schon viel stattlicher erscheint sie nach der Vertreibung aus dem Paradiese; die Ahnmutter Eva hat sich mit einem ehrsamen bürgerlichen Anzuge versehen, sie hält einen Säugling an der Brust und spinnt emsig dazu, ein älteres Kind ergötzt sich mit einer Puppe und sitzt zu Adams Füssen, der mit der Hacke arbeitet. Bei Kain und Abel ist der Unterschied des Charakters schon in der Kleidung ausgesprochen. Der fromme Bruder hält seine Garbe aufrecht in die Höhe, wo Gott Vater ihm mit segnender Geberde erscheint. Kain aber ist schon besessen. Ein kleiner gelber Teufel reisst ihn an den Haaren und erfüllt den heulenden Bösewicht mit einem solchen Schrecken, dass er die umgestürzte Garbe blindlings auf die Flamme wirft. Daneben ist Abel unter den Streichen

seines Bruders schon zusammengestürzt, was aber den Mörder nicht hindert, dass er noch fortwährend mit der Hacke drauf los haut.

Mit zu den originellsten Bildern gehört dasjenige der Arche (Fig. 2). Sie erscheint als ein kleines Schiff, auf dem sich eine Hütte

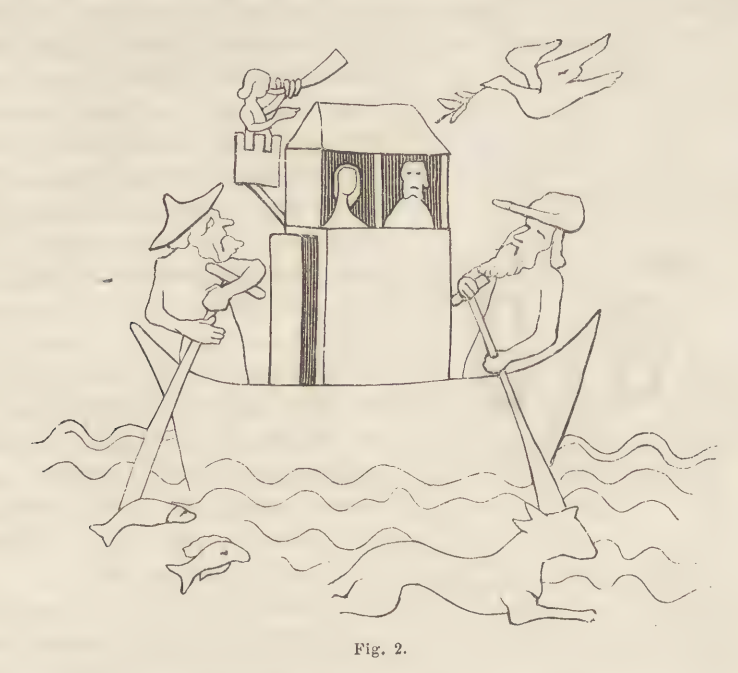


Fig. 2.

erhebt, Noah und seine Frau schauen durch die Fenster, zwei Bootsleute steuern die Arche durch's Wasser, das reichlich mit Fischen und mit schwimmenden Vierfüsslern belebt ist. Da plötzlich erscheint die Taube mit dem rettungsverheissenden Oelzweige. Ein kleiner Wächter, der wie ein Postconducteur auf einem hintoben angebrachten Rücksitze thront, scheint dies zu bemerken und stösst in's Horn, worauf die Bootsleute, aufmerksam geworden, in die Höhe schauen.

Es folgen zunächst die Vorgeschichten von der Geburt Mariä. Wer je den Inhalt mittelalterlicher Bilderwerke mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt hat, der weiss wie häufig solche Darstellungen sind, die trotz ihres engen Anschlusses an die geläufigen Bibelscenen, mitunter selbst den Bibelfesten in Verlegenheit setzen. Auf Schnitzaltären und Tafelgemälden, auf Holzschnitten und Wandmalereien, überall kommen solche fremdartige Geschichten vor. Einer besonderen Popularität scheinen sich namentlich die Begebenheiten vor der Geburt Maria und der Kindheit

Christi erfreut zu haben. Wir begegnen denselben auch in der Georgskapelle wieder. So beginnt hier das neue Testament mit der Legende von Joachim und Anna. Zwanzig Jahre lang, erzählt die Ueberlieferung, war ihre Ehe eine kinderlose geblieben und Joachim hatte deshalb bittere Vorwürfe zu leiden. Endlich, um der Schmach zu entgehen, verliess er sein Haus und zog sich zurück in die einsamen Triften, wo die Hirten seine Herden weideten. Der Maler zeigt nun, wie der Engel hier dem Büssenden die bevorstehende Geburt einer Tochter verkündigt, wie Joachim mit freudiger Begeisterung seiner Gattin entgegeneilt, die mittlererweile dieselbe Botschaft empfangen hat, und wie sich schliesslich die Verheissung in der Geburt der Maria erfüllt. Von da an folgen die bekannten Vorgänge aus dem neuen Testamente. Zuerst die Verkündigung Mariä in durchaus herkömmlicher und gewohnter Auffassung dargestellt, dagegen dürfte es wohl schwer halten, das folgende Bild, die Begrüssung Mariä und Elisabeth durch eine naivere Originalität zu übertreffen. Spätere Künstler haben es wohl versucht das unsichtbar Wirkende durch kräftiges Relief zu verdeutlichen. Hier wird geradezu blosgelegt was die Frauen bewegt.



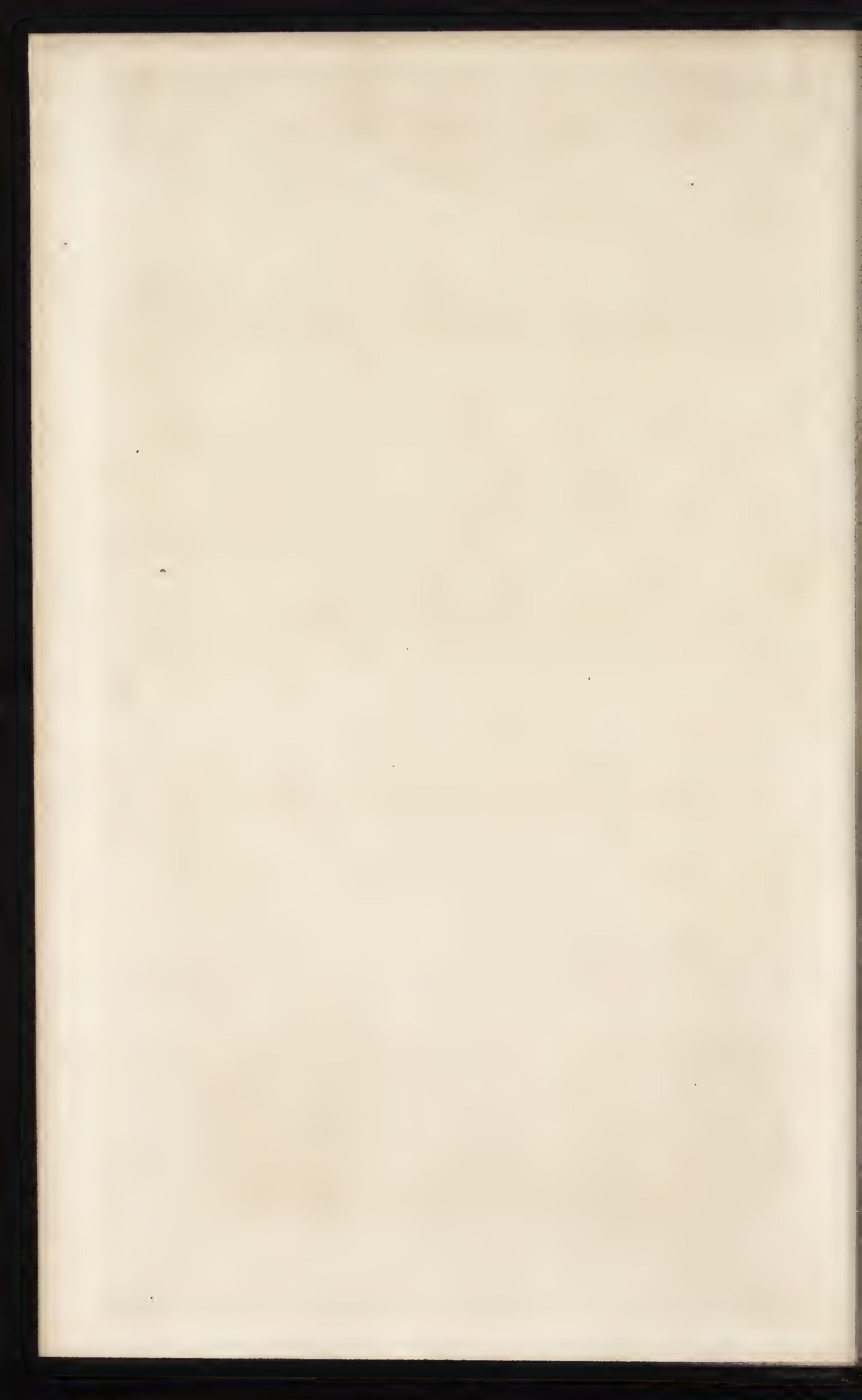
Fig. 3.

Maria und Elisabeth stehen in zärtlicher Begrüssung beisammen, züchtig gekleidet, aber in der Brust der Frauen sieht man eine grosse Oeffnung, in welcher die Kinder als kleine nackte Halbfiguren mit gefalteten Händen zum Vorschein kommen (Fig. 3). Unter den Scenen aus der Jugendgeschichte Christi gehört diejenige zu den ansprechendsten, wo der Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel erscheint. Wir begegnen hier zum ersten Mal unter diesen Bildern der sogenannten Chronikmalerei, der mittelalterlichen Sitte, dass der Künstler auf demselben Plane verschiedene, durch Zeit und Ort getrennte Vorgänge verkörpert. So sieht man Christus zunächst auf einem hohen Stufenbau. Er scheint



R. Rahn gez. Lith. Anst. v. F. M. Strafsberger, Leipzig.

Aus den Deckengemälden in der Kirche von Zillis (Schweiz.)



den rings um ihn herstehenden Schriftgelehrten aus einem Buche vorzutragen. Diese selbst hören dem Knaben mit allen Zeichen des Erstaunens zu, theils sind sie im Begriffe den Redner aus den vor ihnen aufgeschlagenen Büchern zu controlliren. Aber nicht blos die Alten, sondern auch eine Schaar von jugendlichen Spielgefährten haben sich in dem Tempel eingefunden. Eine reizende Gesellschaft von kleinen Israeliten sitzt da im Vordergrunde beisammen. Einige dieser Leutchen haben ihre hohen gelben Judenhüte auf dem Kopfe behalten, ihre Aufmerksamkeit ist aber eine mustergültige, sie lesen oder sie schreiben das Gehörte auf ihre Schiefertafeln nieder und scheinen es kaum zu gewahren, dass Maria soeben im Begriffe ist, die Treppe empor in den Tempel zu treten. So erscheint die Madonna mit einer Palme in der Hand und begleitet von anderen Frauen. In dem Momente kömmt ihr auch sofort der Vermisste entgegen, aber während er dort noch lehrend dargestellt ist, sieht man ihn hier zum zweitenmal, wie er, ein ächter Fibelschüler, mit der Schreibtafel in der Hand die Treppe hinuntereilt. An das folgende Bild, wo die Taufe dargestellt ist, knüpft sich nun das spätere Auftreten des Heilandes, seine Versuchung durch den Teufel, die Auferweckung des Lazarus, der Fussfall der Magdalena, der Einzug in Jerusalem, wo der Künstler in einer figurenreichen Scene eine Anzahl höchst ansprechender Züge schildert, und damit beginnt nun die Passionsgeschichte, die sehr ausführlich auf der Nordseite und namentlich an der gegenüberliegenden Langwand illustrirt ist. Die meisten Scenen sind indessen nach einer herkömmlichen Chablone entworfen, nur etwa ein vereinzelter Zug ist selbständig erfunden z. B. wie Christus erst ausgezogen und dann auf das halberhobene Kreuz genagelt wird. Dagegen ist unstreitig das Abendmahl die bedeutenste aller Compositionen überhaupt. Sehr richtig ist der dramatische Augenblick betont, der Vorgang allseitig und gründlich erwogen und reich an Zügen, die einen offenen Sinn für die Aeusserungen des geistigen Lebens verrathen. Form und Technik sind allerdings mehr als befangen. Aber gerade, wo die Kunst mit solchen Fesseln ringt, wird man es doppelt schätzen, wenn der Gedanke einen so klaren und bündigen Ausdruck empfängt. Der gewählte Moment ist derjenige, wo Christus seinen Verräther bezeichnet. Er reicht ihm die verhängnissvolle Hostie über den Tisch, aber Judas scheint dennoch leugnen zu wollen; er erhebt seine Hände und betet den Heiland an. Dem Schlechtesten gegenüber, liegt der Beste der Jünger noch ruhig an der Brust seines Meisters. Die anderen Jünger dagegen hat schon der volle Schrecken über das Gehörte ergriffen; alle sind aufgefahren und haben sich mit lebhafter Geberde, fragend und betheuernd, nach dem

Heiland gewendet. Nur ein einziger hat bei alledem seine Fassung nicht verloren. Auch er ist aufgestanden, aber er steckt mit kaltem Blute, und wohl in Anbetracht der ohnehin nur mit Fastenspeisen bedeckten Tafel, den einmal aufgenommenen Bissen in den Mund. Das Dramatische des Vorganges wird durch diesen Zwischenfall nicht wenig heruntergestimmt. Aber solche Züge sind keineswegs selten. Eine starke Vorliebe für das Burleske geht durch die ganze mittelalterliche Kunst hindurch. Man braucht sich nicht lange zu besinnen, wo solche Motive ihren Ursprung fanden.

Es ist bekannt, welche Bedeutung, namentlich seit dem XIV. Jahrhundert, die sogenannten Mysterien, die kirchlichen Dramen erhielten. Solche Schauspiele wurden alljährlich an gewissen Festtagen aufgeführt und zwar von den Bürgern selbst, die sich dann nicht selten durch allerlei derbe Schwänke und wohl auch durch Unfläthereien für ihre Bemühungen schadlos zu halten suchten. Der Geschmack an dem Possenhaften und Niedrigkomischen nahm zusehends überhand und griff um so mehr in die Kunst hinüber, als diese aus solchen Aufführungen einen grossen Theil ihrer stofflichen Anregungen schöpfte. So hatte die frühere Kunst den Teufel nur selten, und stets mit einer gewissen Scheu, als den bösen Dämon behandelt. Seit dem XIV. Jahrhundert macht man sich ungenirt über ihn lustig; er ist der stehende Possenreisser, der Hanswurst, in der Kunst geworden. So sahen wir bereits, wie er sich mit Kain beschäftigt, bei der Darstellung des heil. Michael erscheint er wieder, und zwar mit einem solchen Nachdrucke, dass die Madonna, um wenigstens nur eine Seele zu retten, als Gegengewicht einen Mühlstein in die Waagschaale legt. Noch anschaulicher, wie zu erwarten steht, bethätigt sich dieser Teufelshumor in der Darstellung des jüngsten Gerichtes. Es ist kaum möglich den Satan vielseitiger zu schildern, als hier geschehen ist. Da trägt ein schmutziger Kobold eine ganze Hutte voll armer Seelen, ein anderer dieser bösen Gesellen hat sich des Geizigen bemächtigt, es ist vergeblich, dass dieser ihm den Geldsack anbietet, unerbittlich schnürt sich die Schlinge um den Hals des Sünders. Ein dritter Teufel vollends belustigt sich noch mit seinem Opfer, er hat den Aermsten auf den Rücken genommen und lässt ihn trotz der schlimmen Aussichten auf dem Dudelsacke spielen. Die Vorhölle endlich wird durch einen grossen Teufelsrachen versinnlicht. Christus ist gekommen, um die lang gepeinigten Voreltern und Patriarchen zu erlösen, der Teufel selbst muss ihm nun dienen, er hat den Höllenrachen mittelst eines grossen Stemmbalkens geöffnet u. s. w.

Mit diesen mehr ergötzlichen als erbaulichen Dingen schliesst die

Reihe der neutestamentlichen Scenen. Es folgen der Tod Mariae und ihre Himmelfahrt, sowie die bekannte Darstellung des himmlischen Jerusalems, eines grossen zinnengekrönten Mauerringes, auf welchem Christus und Maria, von den Aposteln umgeben, in feierlicher Haltung thronen. Als ein Resumé der Passionsgeschichte erscheint dann noch an der gegenüberliegenden Langwand eine doppelte Darstellung Christi, wie er blutbespritzt und mit emporgehobenen Armen zwischen den Passionswerkzeugen steht, und hierauf zum zweiten Male — diesmal als visionäre Halbfigur — über dem Altare erscheint. Ein Pabst steht anbetend vor diesem Heiligthum, wohl ist es Innocenz III., und handelt es sich somit um eine Anspielung auf die Lehre von der Transsubstantiation. Ich übergehe die mir unbekannten Darstellungen legendarischen Inhaltes und erwähne blos noch der überaus wohlerhaltenen Evangelistenbilder in dem gothischen Chorgewölbe. Sie sind durch die bekannten Embleme und durch beigeschriebene Namen näher charakterisirt. Johannes allein ist im Begriff zu schreiben, die übrigen haben sich Zeit gelassen und schneiden ruhig ihre Federn. Das Blattwerk, das diese Bildnisse umgiebt, variirt auf schwarzem Grunde eine Fülle der prachtvollsten Ornamente und kann geradezu als ein Muster gothischer Stilistik gelten.

Der künstlerische Gehalt dieser Bilder ist, wie gesagt, ein durchaus mittelmässiger. Er tritt neben dem historischen Werthe und der Naivetät der meisten Darstellungen sehr zurück. Die einzelnen Figuren sind etwa in halber Lebensgrösse mit derben rothen Umrisslinien gezeichnet, der Hintergrund ist einfarbig, meistens blau, seltener roth. Die nackten Theile sind mit einem schmutzigen Grau schattirt, die Extreme mit höchster Ungeschicklichkeit gezeichnet, die Füsse insbesonders ganz verkrüppelt und seitaufwärts gedreht. Die ganze Technik beschränkt sich überhaupt auf jene herkömmliche Routine, durch deren Besitz sich die mittelalterlichen Decorationsmaler jeder weiteren Naturbeobachtung enthoben glaubten. Alles Beiwerk endlich ist mit den bescheidensten Mitteln durchgeführt. Gewänder und Geräthe entbehren jeder Schattirung, höchstens etwa dass ein besonders kräftiges Relief durch einen verstärkten Ton in der Lokalfarbe hervorgehoben wird. Um so vergnüglicher weilt man dagegen bei dem Inhalte, wenn man sieht, wie der Künstler diese biblischen Vorgänge mit dem reizendsten zeitgenössischen Apparate abhandelt. Dem in dem Tempel lehrenden Christusknaben hängt ein gewaltiges Tintenhorn von dem Gürtel herunter. Abrahams Opfer geschieht auf einem sorgfältig gebauten Altare, an dem selbst das Antipendium nicht vergessen ist. Man mag es ferner sehr wohl begreifen, wenn hin und wieder auch der Lokalpatriotismus seinen Ausdruck verlangte und

den Steinbock, das Wappenthier des Landes, selbst auf antediluvianischen Gründen weiden lässt. Aber es spricht denn doch für eine starke Neigung zu heimischen Gewohnheiten, wenn die Schergen um Christi Mantel sogar ein Cinqu' alla morra spielen. Eine gewisse Naivetät mag das Ihrige dazu beigetragen haben, die Wahl solcher Scenen zu belieben, allein die Art gerade, wie dieselben so oft ganz unmittelbar in die heiligsten Vorgänge hinübergreifen, möchte beweisen, dass ihre Wahl nicht immer eine freiwillige gewesen sei. Die Kunst wird sich in demselben Maasse zu solchen Krassheiten versteigen, als ihr die Mittel zu einer höheren Ausdrucksweise fehlen. Aehnliche Kontraste finden sich in dem Physiognomischen der Köpfe. Dem Künstler des Mittelalters, der nicht im Stande war, ein höheres Seelenleben zu schildern, war das Hässliche der äusseren Erscheinung mit der Gemeinheit des Charakters identisch. Man betrachte z. B. nur die sogenannten altdeutschen Bilder; da herrscht einerseits noch die alte fromme Scheu, welche es nicht wagt, die Gestalten ohne die ganze Idealität ihres Charakters zu schildern. Die profane Menge dagegen, welche sie umgiebt, zeigt schon alle die gemeinen und niederen Züge, welche das Leben uns täglich vor Augen führt. Der Realismus hat eben noch nicht so weit gesiegt, um auch jene Helden durch ein gesteigertes Pathos und eine grössere Naturwahrheit in die allgemeine Handlung hineinzuziehen, sie kommen uns vor wie passive Gestalten, die durch irgend einen schlimmen Zufall in diese böse Gesellschaft hineingerathen sind. — Hässlicher und fratzenhafter lässt sich in der That kein Judas denken, als er hier beim Abendmahle dargestellt ist. Aehnliche Scheusale sind die Pharisäer im Tempel. Zur förmlichen Symbolik erhebt sich aber die Caricatur in der Versuchung Christi, wo der Teufel in That und Wahrheit mit einer langen Nase abziehen muss. Wie die Caricatur, so ist denn auch das Costüm ein wesentliches Hülfsmittel der Charakteristik. Der Künstler versteht es trefflich die Tugenden seiner Helden schon dem äusseren Habitus nach zu qualificiren. Der Christusknabe im Tempel z. B., wo er die Pharisäer lehrt, trägt das bekannte Idealcostüm, er erscheint aber, und zwar auf demselben Bilde, als ein ächter Judenknabe, wo er als gehorsamer Sohn der Mutter entgegeneilt. Er trägt hier, genau so wie es die mittelalterlichen Gesetze den Judenknaben vorschrieben, ein langes hemdartiges Gewand*). Aehnlich erscheint Abel, während Kain als böser weltlicher Geselle das Ideal eines mittelalterlichen Modegecken darstellt.

Ueber die Enstehungszeit dieser Wandgemälde fehlt jede nähere Angabe. An der nordöstlichen Ecke des Schiffes ist die Madonna gemalt,

*) Weiss, Costümkunde (vom 4. bis zum 14. Jahrhundert) pag. 587.

wie sie ihren Mantel über die Schaar der Seeligen ausbreitet. Unterhalb dieses Bildes sieht man eine knieende Figur, einen Mann mit jugendlichem bartlosem Gesichte und blonden Locken. Er ist betend dargestellt. Ueber dem enganliegenden grünen Rocke trägt er ein rothes Uebergewand mit freiherabhängenden Aermeln. Darunter liest man in gothischen Majuskeln die Worte DN̄S. IOHS. Unmittelbar daneben, an der Nordwand sind zwei Frauen in gleicher Haltung abgebildet, eine ältere und eine jüngere, DOMICELLA. ANNA. und DOMICELLA. MARGARET, wie die Inschrift besagt. Darüber ist ein Wappen gemalt. Aus den Vergleiche mit der Wappenrolle von Zürich ergiebt es sich, dass es dasjenige der Edlen von Räzüns ist*), und als solches erscheint es auch mit unwesentlichen Varianten in Stumpfs eidgenössischer Chronik (1. Ausg. Zürich 1548, pag. 309). Es steht nach alledem wohl fest, dass hier die Donatoren dieser Gemälde abgebildet sind. Leider fehlt nun jede Kunde über diese Persönlichkeiten. Bekannt ist nur, dass diese freiherrliche Familie um die Mitte des XIV. Jahrhunderts erlosch**). Sache des Genealogen bleibt es also, durch Ermittelung jener Persönlichkeiten die Zeit zu präcisiren, in welcher diese Gemälde der Georgskirche entstanden sind. Andere Anhaltspunkte sind schwer zu bestimmen, indessen scheint doch das Costüm zu bestätigen, dass hier ein Werk des XIII. Jahrhunderts nicht mehr vorliege. Der Kettenharnisch bei ritterlichen Personen z. B. beschränkt sich auf den Schurz und den Halsberg. Den Oberleib bekleidet eine kurze glatte Jacke mit weitbusigen Aermeln. Als Kopfbedeckung dient die sogenannte Kesselhaube, das Bassinet, ein hoher Spitzhelm, der sich mit rechtwinkeliger Verlängerung bis zum Genicke fortsetzt und Ohren und Schläfe deckt (Fig. 4.). Eine andere aber gleich-



Fig. 4.

*) cf. Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal des XIV. Jahrhunderts. Hrsgg. von der Antiquar. Gesellschaft. Zürich 1860. Taf. XIV Nr. 324

**) cf. Ferd. Keller im Anzeiger a. a. O.

zeitige Art des Helmes, wie er beim Kampfe über der Kesselhaube getragen wurde, ist mit dem Kleinod über dem Wappen angebracht. Er ist von niedriger kubischer Form und blos mit zwei schmalen schrägen Augenschlitzen und einigen Luftlöchern versehen. Die Beinbekleidung besteht aus enganliegenden Hosen, die hier mit den lang- und spitzzulaufenden Schnabelschuhen aus einem Stücke zu bestehen scheinen. Es sind dies lauter Erscheinungen, welche auf das Costüm des XIV. Jahrhunderts schliessen lassen, und damit stimmt auch die bürgerliche Kleidung überein. Im Ganzen und Grossen hat dieselbe seit der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts keine wesentliche Veränderung erfahren. Für das männliche Costüm bleiben die kurze Tunica mit langen und engen Aermeln und die knappanliegenden Beinkleider bestehen. Frauen tragen einen langen Rock, der mit weiten Falten von den Hüften herunterhängt, um Brust und Arme dagegen eng angeschlossen ist. Dazu kömmt noch ein weiter Mantel, der im XIII. Jahrhundert bei vornehmen Leuten mit Pelz gefüttert ist, im XIV. Jahrhundert aber dieser Ausstattung meistens entbehrt.



Fig. 5.

Das Haupt bedeckt ein kurzer Schleier (Fig. 5), der in der Regel nur bis zu den Schultern reicht und vermittelst eines Kranzes oder auch eines einfachen Wulstes um die Schläfen befestigt ist.

Einen letzten Anhaltspunkt zur Datirung bieten endlich die gemalten Architekturen, welche theilweise noch die Bekrönung der ursprünglichen Rundbogenfensterchen bilden. Der Kielbogen, der hier überall vorkömmt, deutet mit voller Sicherheit darauf hin, dass die Entstehung dieser Gemälde, und zwar um so eher, als sie in einer entlegenen und ärmlichen Landkirche ausgeführt worden sind, nicht über das XIV. Jahrhundert zurückfällt. Ich schliesse mich der Ansicht Keller's mit voller Ueberzeugung an, der in diesen Malereien eine letzte Stiftung der Freien von Räzüns erblickt, und sie als ein umfangreiches und interessantes Werk aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. bereits an dem angeführten Orte bezeichnet hat. —

Mögen kommende Berichte diese knappen und lückenhaften Referate ergänzen und namentlich den ersten Cyklus, als eines der werthvolleren Monumente mittelalterlicher Malerei, recht bald der Vergessenheit entrücken.

Zürich. **J. R. Rahn.**

Zwei Bilder von Christoph Amberger und die Trachtenbücher der beiden Schwartz, Vater und Sohn, von Augsburg.

Bei der Seltenheit beglaubigter Gemälde von *Christoph Amberger* wird es von Interesse sein, eine Beschreibung zweier im Privatbesitz befindlichen Bildnisse dieses Meisters zu geben, deren Aechtheit durch ein gleichzeitiges Document festgestellt wird.

Es sind die Bildnisse des Matthäus Schwartz, Bürgers von Augsburg und seiner Gattin Barbara, geborene Mangollt von Schwäbisch Gemündt, lebensgrosse Brustbilder a. Holz; H. 0.71, Br. 0,60.

Das Bild des Mannes zeigt ein volles, gesundes Gesicht, fast von vorn nach rechts; eine schwarze Netzhaube auf dem Kopfe bedeckt das Haar, am schwarzseidnen vorn offenen Wamms mit schmaler weisser Krause, welches ein rothes Unterwamms und weisses Hemd sehen lässt, hängt an geflochtener Schnur ein goldnes Instrument, am Gürtel der Griff eines Dolches; im Hintergrund ein offenes Fenster mit einem Weinglas und Blick auf eine offene Landschaft.

Auf der grünen Gardine des Hintergrundes ein Horoskop in der üblichen Form der zwölf Häuser im Quadrat, und auf einem weissen Zettel im Hintergrunde folgende Inschrift:

SE° : ASTRO^E^					SE° : CALEN		
TEMPVS	ANN[illegible]S	MENSIS	DIES	HORA	DIES	HORA	MERIDIE
DEPICTÆ IMAGINIS	1542	MARTIVS	22	16¼	23	4¼	POST
NATIVITA^IS^	1497	FEBRVAR⁹	19	18½	20	6¼	ANTE
ÆTATIS	45	—	30	21¾	30	21¾	VERITAS

MATHEVS·SVVARTZ·SENIOR·CIVIS AVG SIBI IPSI·F·F·

Das Bild der Frau zeigt kräftige und ebenmässige Gesichtsbildung, der Kopf etwas nach links gewendet. Schwarzes Seidenkleid mit weit-

bauschigen Aermeln viereckig ausgeschnitten, gesticktes weisses Unterkleid; der Kopf mit einem schwarzen Barett bedeckt, unter welchem ein sehr starker brauner Zopf herabhängt. Im Hintergrund links eine grüne Gardine, rechts ein ähnliches goldfarbiges Horoskop wie auf dem männlichen Bilde; darunter in schwarzer Farbe die Inschrift:

TO
· XXI · AVG : M · DXLÏI
· BARBARA ·
DİE · MATHEVSIN SCHWERTZIN
· Æ · KRAD XXXV · IAR

Das letztere Bild befand sich in der bekannten Gemäldesammlung von Quandt's in Dresden, in deren Verkaufs-Verzeichniss (Dresden [1868]) es unter Nr. 36 als „(?) Christoph Amberger“ angeführt ist, und gelangte von da in den Besitz des Staatsministers Freiherrn von Friesen in Dresden. Derselbe erwarb im vorigen Jahre das dazugehörige männliche Bildniss aus dem Besitz der Frau von Ritzenberg auf Nischwitz bei Wurzen. Vielleicht sind beide Bilder aus dem Nachlass des Maler Ferd. Aug. Hartmann († zu Dresden 1842) in die Hand ihrer früheren Besitzer gekommen.

Auf eine wegen der Persönlichkeit des Dargestellten an den jüngst verstorbenen Archivar Herberger in Augsburg gerichtete Nachfrage, hatte derselbe die Güte, mich darauf hinzuweisen, dass Matthäus Schwartz, Enkel des vielgenannten Bürgermeister Ulrich Schwartz von Augsburg*), als Urheber des Costüm-Bildes im Maximiliansmuseum zu Augsburg, das die Augsburger Trachten vom 10.—16. Jahrhundert darstellt, und eines äusserst interessanten Trachtenbuchs bekannt ist: der in ihrer Art einzigen

*) Die Familienverhältnisse sind nach der Mittheil. Herberger's folgende: Matthäus Schwartz ist der Sohn des jüngeren Ulrich Schwartz, der Enkel des ältern, welcher als Bürgermeister 1478 hingerichtet wurde und zu dessen Andenken das Holbein'sche Bild (in Besitz des Hrn. von Stetten zu Augsburg) gestiftet ward. Ulrich, der Vater des Matthäus, ist zuerst in dem Steuerregister von 1471 genannt als der Sohn Ulrichs d. ä. Er starb im Jahr 1519, 28. Oct. und hatte bei seinem Tode von 3 Frauen an lebenden Nachkommen 13 Söhne, 7 Töchter und 53 Enkel. (Brasch, Epitaphien I. 41.) Er war ein vermöglicher Mann, denn er bezahlte eine Steuer von 28 fl.

Schon Ulrich Schwartz, der Bürgermeister, hatte von dem Kaiser einen Wappenbrief erhalten und die Familie zählte zu den angesehensten der Stadt; aber nach dem schimpflichen Ende des Vaters wurden die Nachkommen von dem Patriziate als Beschimpfte behandelt. Die Ehen der Kinder wurden nicht mehr würdig erachtet in den Hochzeitbüchern der Ehrsamen aufgezeichnet zu werden; in jeder Weise blieben sie ungenannt, daher die Quellen alle von ihnen schweigen.

„Selbstbiographie in Kleidertrachten“, deren Miniaturabbildungen in zwei kostbaren Bänden mit eigenhändigem Text nebst der Fortsetzung durch seinen Sohn Veit Conrad Schwartz mit der Hainhofer'schen Sammlung in das Herzogl. Museum zu Braunschweig gekommen sind. — Aus der sehr ausführlichen Beschreibung dieser Bände von Elias Caspar Reichard: „Matthäus und Veit Konrad Schwarz nach ihren merkwürdigsten Lebensumständen und vielfältig abwechselnden Kleidertrachten, aus zwey im herzoglich-Braunschweigischen Kunst- und Naturalienkabinette befindlichen Originalien ausführlich beschrieben und erläutert pp. Magdeburg 1786“, ersah ich, dass darin eine Copie der beiden Bildnisse Amberger's zu finden sei; auch im Uebrigen hierdurch auf das Interesse der beiden höchst merkwürdigen Bände hingewiesen, erbat ich dieselben vom Herzoglich Braunschweigischen Museum zur Benutzung und theile einige Bemerkungen, welche sich auf die Beglaubigung der obengenannten Amberger'schen Portraits und den künstlerischen wie costüm-geschichtlichen Werth der Miniaturen beziehen, im Nachstehenden mit.

Matthäus Schwartz fasste im Jahr 1520 (in seinem 23. Jahre) den Entschluss, die sämmtlichen Kleidertrachten seines Lebens bis zu diesem Zeitpunkt nach der Erinnerung, von da an nach der Natur abbilden zu lassen und stellt sich uns demnach in den 137 Figuren seines Pergament-Bändchens in ebensoviel verschiedenen Trachten seines Lebens dar, und zwar (wie wir aus Reichards Beschreibung ersehen, da das Blatt mit dieser Darstellung entwendet worden ist) von „seiner Mutter Leib an“ unter deren Bildniss er geschrieben hatte „ich was verborgen“. Die Tracht in der „Fetschen“ (Wiege), die Kinderröckchen, die bald stutzermässig zierlichen Kleider des Jünglings in Deutschland wie in Mailand, die bunten Hochzeits-, Fastnachts- und sonstigen Trachten des jungen Herrn Buchhalters im Fugger'schen Comptoir (welche Stellung Matth. Schwartz bis zu seinem Lebensende bekleidete), einmal acht verschiedene höchst kostbare Anzüge in einem Jahre (1523), folgen einander bis zu den einfachen Trachten des höheren Alters. Die letzte Tracht, das schwarze Trauerkleid, das der 63jährige Schwartz anlegte, mit der Ueberschrift: „Adi .16. September 1560 was dises mein klaidung. Als mein gn. Herr Anthoni Fugger, Seeligen gedechtnus auff 14 ditto vmb 8 vr morgens gstorben wz“, versah er mit der bezeichnenden Bemerkung: „Dises .137. Bild Ist dem .86. Bild vngleich“ und die 86. Figur zeigt den weltlustigen Dreissiger allerdings in sehr anderer Gestalt, ganz in Zinnoberroth, geschlitzt und gepufft, breites Deckelbarett, Schwert und Dolch, die Hand keck in die Hüfte gestützt, mit der Inschrift: „adj 4 martzo 1527 auff her ant~o~ Fuggers hochzeit dz biret mit samat vnd attlas. Der rock mit seidin fransen

die hosen mit daphat futer vnd keder dz wams daphat alles geschenckt on dz bret".

Von dem Sohne des Matthäus, Veit Conrad Schwartz, ward eine ganz gleiche Selbstbiographie in Kleidertrachten angelegt, die aber in den vorhandenen 41 Figuren des Quart-Pergamentbandes nur bis zum 19. Jahre des Dargestellten, 1561, führte. Zahlreiche Scenen des Kinderlebens von humoristischer Auffassung, dann die sehr zierlichen Kleider des kaufmännischen Lehrlings und Commis bei seinem Aufenthalte in Verona und Venedig und nach der Rückkehr nach Augsburg, unter den letzteren ein brillantes Maskencostüm von rothem Atlas, das ihm Herr Hanns Fugger geliehen, bilden diese für die Trachtengeschichte minder interessante Reihe.

Am Eingang des Bandes nun liess Veit Conrad diejenigen beiden Portraits seiner Aeltern copiren, welche sich jetzt, wie oben erwähnt, wieder in Originalen zusammengefunden haben.

Das Bildniss des Vaters hat die Ueberschrift:

„Matheus Schwartzen meines Lieben Vattern aigentliche gstallt, wie er im Martzo 1542 Das ist 5 monat nachdem ich geborn, gewöst, gesechen hat, abcontrofact durch Iheremias Schemel von ainer tafel die der allt Christoff amberger damalls gmallt hat. Da ward er allt 45 Jar 30 tag vnnd $21\frac{1}{2}$ stund, nachlaut nachsteender taffl. (Folgt die Copie der oben mitgetheilten Alterstafel des Bildes.) Sein Vatter S. hat Vlrich Schwartz gehaissen von augsburg daselbst geboren adj. 9 Mai 1448: vnnd wider gstorben adi 28 nouember 1519: a 70 Jar, vnnd 170 tag."

Ueber dem Bilde der Mutter steht:

„Barbara Mangolltin meiner Lieben muetter aigentliche gestallt Wie sy Im agosto 1542. Das ist 10 Monat nachdem ich geborn gewöst, gesechen hat, abcontrofact durch Iheremias Schemel, von ainer tafel die der allt Christof amberger, damals gemallt hat, Dise tafl ward gleichwol nun Brustbilldt Dössgleichen auch die entgögen, aber ich luess es allso machen damit mann auch Ire lenginen sech, ꝛc. Si was sunst Dismalls allt 35 Jar, krad ꝛc. Ir vatter S: hat gehaissen Annthoni Mangollt, was von Schwebischen gmundt geburtig, ward daselbst geboren, adi .... a° ...... vnnd zu augspurg gstorben adi .12. Jenner. 1550 Jar. ꝛc.

Die Copien des *Jeremias Schemel* sind leidlich gut, was die Aehnlichkeit im Gesicht des Vaters betrifft, die Mutter ist ganz missglückt. Auf dem Bilde des Vaters hat der Copist das Weinglas weggelassen, und doch hatte diess eine besondere Bedeutung, wie wir aus dem Buche des Vaters sehen.

Die 123. Figur zeigt uns nämlich Vater Schwartz mit eigenthümlich verlegen betrübter Miene, die Unterschrift lautet:

„14 maj 1542 mitt jung conrat Rechlinger veit witich. globten i iar wöder 1/2 noch gantz zg†arten noch Bringen.“

Das † deutet auf eine Einschaltung am Rande, von der aber nur ein verlöschtes o (?) sichtbar ist; dass das in seiner Fassung nur halb verständliche Gelübde sich aufs Trinken bezog, wird aber höchst wahrscheinlich aus der nächsten Figur, auf welcher Schwartz einen grossen mit weissem Wein gefüllten Glashumpen mit der Rechten erhebt, wobei die Ueberschrift lautet:

„Adj 14 may 1543 wz dz Entgögen glibt aus“ etc.

In kunstgeschichtlicher Beziehung hat ausser der vorstehend nachgewiesenen Beglaubigung der beiden Amberger'schen Bildnisse das Schwartz'sche Trachtenbuch noch anderweit Interesse.

Leider ist gerade das Blatt verloren, welches den kleinen Matthäus Schwartz als Pagen des berühmten Kunz von der Rosen darstellte. „1504 in der Fasnacht was ich Conz von der Rosen Bub, der zeyt kaiser maximilians Fredenmacher: vnd er ist gut controfat. Der zuch nichts gutz aus mir“ lautete nach Reichard die Inschrift des Blattes, auf welchem Kunz roth gekleidet, mit Degen und grossem runden Hut, schalkhaft martialischem Gesicht zu sehen war. Dies Blatt hätte nämlich vielleicht das Datum einer der zwischen Holbein dem Vater und Sohn streitigen Silberstiftzeichnung des Berliner Museums (Woltmann I. 122) geboten, denn eine andere Zeichnung derselben interessanten Folge, das Bildniss des Jacob Fugger (ebendas. I. 125) ist auf Bl. 28 vom Maler des Trachtenbuchs copirt worden. „HER. IACOB. FVGGER recht controfatt“ steht neben dem Dargestellten, vor welchem „Primo octobris 1516. Als ich zu Herrn Jacob Fugger kam“ der junge Schwartz als Lehrling schreibend am Comtoir-Tisch sitzt.

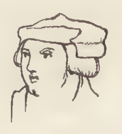
Noch zwei Blätter deuten wahrscheinlich auf Bilder Hans Holbeins des Vaters.

Auf Fig. 8., den 28. Februar 1508 ist Schwartz dreimal mit verschiedenen Kinderspielen beschäftigt dargestellt, neben dem einen Dreiviertel-Profil steht die Beischrift: „Diss angesicht ist controfat ab eyner allter tafell zv Santt Vlrich“; und auf dem gegenüberstehenden Blatt, Fig. 9. auf welchem der Knabe in schwarzer Weste und gelbem Mantel mit einer brennenden Wachskerze in der Hand vor einem im Zimmer aufgestellten Altar mit einer gemalten Tafel steht, lautet die Inschrift: „Im 1509. Im Summer klaitt vns aber mein vatter durchaus, wie hie stett; da was ich ein schuler zw sant moritzen, wollt ein mönch zw sant Vlrich werden. Mein Khurtzweil wz mit altar gmel vnd gmacht halgen. Dis angesicht

ist recht controfat von eyner altar tafel so mein vatter lies machen daran ettlich controfat kinder nit die tafel so entgögen statt."

Findet sich einer der beiden Kinderköpfe, die ich hier im Umriss mittheile, auf dem Votivbild des Bürgermeister Schwartz, so würde, bei





der grossen Genauigkeit mit der Matthäus Sch. seine Bildnisse ordnete, das Datum dieses Bildes ziemlich sicher auf 1508 oder 9 gesetzt werden dürfen.

Unter den verschiedenen Malern, durch welche Schwarz die Bilder des Werkes ausführen liess, haben wir, mit einer einzelnen Ausnahme, sicherlich uns nur Briefmaler oder Illuminirer der gewöhnlichen Gattung, nicht Künstler von Ruf und Bedeutung, zu denken. Eine Hand malte jedenfalls die Blätter bis Fig. 42, Februar 1520, als Sch. das Trachtenbuch nach der Natur malen zu lassen anfing, „was aber darvor ist, Als von muter leyb bis Dös 1520ten, da hab ich erst miessen hinder sich gedencken"; und die aus dem Kopf gezeichneten Gestalten sind besser ausgefallen, als die eigentlichen Portraits, deren erstes, die Trachtenfigur vom Februar 1520 in anliegender, geschlitzter rother Bekleidung, beiläufig bemerkt, die Unterschrift trägt: „da stach mich der narr mit eyner niderlendischen Junckfraw," wohl zur Erklärung der besonderen Eleganz des Anzugs. — Es wiederholen sich von da an bis Fig. 78 die Stellungen ziemlich einförmig, meist mit der, wohl modischen, vorgestreckten Haltung des Leibes, ohne dass es möglich wäre, die Blätter bestimmt als Arbeiten eines oder mehrerer Künstler zu bezeichnen. Die Bl. 79 und 80, auf denen Schwartz sich in der einfachsten Tracht, nämlich völlig nackt, von vorn und hinten abmalen liess, — „den ich wart faist und dick worden" — sind sehr naturalistisch aufgefasst, mit der unschönsten Stellung von Armen und Beinen; dann folgen ganz besonders schwache, chinesischen Figuren gleichende Gestalten, bis mit Nr. 113, 20. Febr. 1538, wo Schwartz vom Rücken gesehen und den Fuss seitwärts auf einen Faltstuhl gestützt sich bedenklich hinter den Ohren kratzt: — „Als ich mich vnnderstanndt ein Weib zu nemen," — eine Reihe Blätter von weit besserer Durchführung beginnt, offenbar von einem Meister der den Einfluss italienischer Kunst in der Weise wie Hans Burgkmair erlebt hatte.

Namentlich aber ragen die sechs Blätter 122 bis 127, 1541—46, durch so vorzügliche Arbeit hervor, dass man sie wohl dem Christoph Amber-

ger selbst, durch den sich Schwartz in dieser Zeit portraitiren liess, zuschreiben möchte. Den gespreizten, ausgebogenen und breitspurigen Stellungen folgen frei bewegte aber ruhige Haltungen des Körpers, wobei die wesentlich auf einem Bein ruhende Last des Körpers von dem andern leicht unterstützt wird; die Verhältnisse sind voll und die Gesammtwirkung der Blätter, von denen Bl. 127 eine vortreffliche Haltung in Mondscheinbeleuchtung zeigt, haben ein harmonisches, ernst gestimmtes Colorit.

Hierzu stimmt der entschieden veränderte Charakter der Farben der Kleidung. Gegenüber den übermässig bunten Farben der früheren Anzüge haben mit dem veränderten Schnitt sich auch die einfachen Farbenzusammenstellungen, meist von dunkeln Stoffen, schwarz und braun, daneben grau und weiss, eingestellt. Die interessante Uebereinstimmung in der Umgestaltung von Sitte, Tracht und künstlerischem Stil in der Renaissance-Epoche der deutschen Kunst erhält durch die genau datirten Blätter des Schwartz'schen Trachtenbuches eine Reihe der werthvollsten Belege.*)

Auf das Stärkste contrastirt mit den bunten geschlitzten und gestreiften Anzügen von 1512—15 die feine schwarze Tracht, die Schwartz 1516 zu Mailand und Venedig trägt: „spanisch kappen, genüeser Birett, lombardisch sayon**), lang Haar", und der würdige Mantel zu Venedig: „a la zentilhomo". In Augsburg kleidet er sich nach seiner Rückkehr in demselben Jahr „wieder auf theutsch" mit wunderbarlichst zerschnittener Hose und knappem Wamms und behält die bunte Kleidung vorwiegend bis in den Anfang der dreissiger Jahre (1534 zum letztenmal roth, 1535 gelb und blau). Die ersten schwarzen Kleidungen (abgesehen von einem Trauerkleid 1519) trägt er 1524 „auff hispanisch" (Faltenrock und Schaube mit weiten Aermeln); dann 1527, zugleich zum ersten Mal mit ganz kurzem Haar, „zu lieb einer schönen Perschon," und 1529. Von 1536 an bleibt es bei den dunkeln Farben, abwechselnd mit violett, grauweiss und etwa einem rothen Unterwamms.

Die Ueberziehhosen, welche zuerst 1523 auftraten und anfangs ganz die Querwülste, Puffen und Schlitze des aufgeschnittenen langen Beinkleids in drei bis vier Abtheilungen aufweisen, trägt Schwartz seit 1536 in der charakteristischen weitfaltigen Form, bis über das Knie verkürzt und nur

---

*) Es ist zu bedauern, dass in dem verdienstlichen Werke von Herm. Weiss: „Kostümkunde", das Schwartz'sche Trachtenbuch nicht benutzt ist. Nach den ganz unrichtigen Notizen, (Band III. S. 615) hat der Verfasser weder das Original, noch die Beschreibung von Reichard gesehen, sondern Beides nur nach Stetten's (?) Angaben citirt.

**) Sagum, Leibrock.

mit einer Einschnürung in der Hüftgegend. Wenn ich nicht irre, bezeichnet dieser Schnitt, vereint mit der kurzen Schaube, die neue Haupt-Eintheilung des Körpers in den Major und Minor, welche sicherlich mit den künstlerischen Anschauungen der Renaissance in Zusammenhang steht, während die ältere Tracht die Körperverhältnisse gar nicht oder in ganz anderem Sinne gliedert.

Der jüngere Schwartz bleibt in seinen nur von 1552—61 reichenden Kleidungen in Italien wie in Deutschland wesentlich bei demselben Schnitt anliegendes Wamms mit kurzen Schössen, gepolsterte kurze Ueberziehhosen, kurzer Schultermantel mit oder ohne Aermel. Aus seinen Beschreibungen erfährt man nicht, wie diese Tracht genannt wurde, nur einen weiten bis auf die Waden reichenden Radmantel mit Stehkragen und einen hohen kegelförmigen Filzhut mit schmaler Krempe lässt Schwartz im Jahre 1558 als „sexischen Hut und Mantel“ abbilden.

A. v. Z.

Wandgemälde in Ponte Capriasca.

Kunstnotiz für Reisende nach Oberitalien.

Etwa zwei Stunden in nördlicher Richtung von Lugano, gegen den Monte Cenere hin liegt die Ortschaft Ponte Capriasca. *Franscini* in seinem Werke „La Svizzera italiana" Tom. II. 2. Abthlg. Lugano 1840, pag. 287 schreibt darüber:

„Vi è una bella chiesa con belle pitture a fresco: tra esse risplende „una Cena, la quale gli uni attribuiscono al *Luino*, gli altri a *Marco* „*d'Oggione*, e più verosimilmente spetta ad alcuno de' più valenti allievi „di Lionardo. Venne fra noi a studiarla il cav: Gius: Bossi allorchè era „intento alla grand'opera della ristorazione del Cenacolo del Vinci".

Diese Notiz bewog mich zu einem Besuche, der im letzten Herbste von Lugano aus unternommen ward. Die Zeit war kurz zugemessen. Die Monumente am Wege, die Bauten von Sureggio und Tesserete aus romanischer und gothischer Zeit, die mittelalterlichen Wandmalereien in der Kirche von Dino, eine stattliche Renaissancekirche zu Sonvico u. s. f., Alles das veranlasste zu manchem unvorhergesehenen Aufenthalte. Es war schon Abend, als ich mein Ziel erreichte, und dieser Umstand möge denn auch die Kürze der folgenden Mittheilungen entschuldigen.

Die Pfarrkirche von Ponte Capriasca ist ein stattlicher Centralbau etwa aus dem XVI. Jahrh. Dem Kuppelarm schliessen sich überkreuz vier Nebenarme an. Leider ist das Gebäude vor wenigen Jahren einer sog. Restauration zum Opfer gefallen. Die Wände sind weiss übertüncht und mit schweren Stuccogesimsen beklebt worden, so dass der jetzige Eindruck des Innern, trotz einer gewissen imposanten Weiträumigkeit, ein höchst unangenehmer und frostiger ist. Bei Anlass dieses Umbaues sollte auch das Abendmahlsbild übertüncht werden. Man hatte den oberen Theil desselben schon heruntergeschlagen und an der Stelle ein schwerfälliges Kranzgesimse angebracht. Es war ein blosser Glückszufall, der einen luganesischen Künstler, den Maler Piatini, in dem Momente in die Kirche führte, als Pinsel und Maurerkelle ihr Zerstörungswerk beginnen sollten.

Das Bild, das sich an der Schlusswand des Kreuzarmes befindet, ist — wenn ich mich recht entsinne — etwa in der Grösse des Mailänder Originales gehalten. Aus Allem geht hervor, dass der Copist mit demselben sehr gründlich vertraut war. Das Momentane in den Bewegungen und das Geistige in den überaus zart und licht gemalten Köpfen ist

glücklich wiedergegeben. Auffallend ist hier die etwas jugendlichere Erscheinung Christi, die eher an den Carton in der Brera, als an das Frescobild in S. Maria delle Grazie erinnert. Es lebt hier augenfällig noch etwas von der weichen und zarten Behandlung, von dem „Sfumato" des Lionardo'schen Ideales nach. Im Ganzen herrscht eine helle, gebrochene Farbenscala vor, nur die Schatten sind stark nachgedunkelt, sie streifen theilweise hart an's Schwarze. Eine Abweichung vom Mailänder Originale (das mir — leider jetzt erst! — in einer Photographie vorliegt) zeigt sich auch darin, dass in dem landschaftlichen Hintergrunde, in den man durch die Fenster des Saales hinausblickt, das Opfer Abrahams und Christus auf dem Oelberge gemalt sind. Christus und die Apostel sind durch Namen bezeichnet, die auf dem schmalen Saume unterhalb des Bildes in Majuskeln beigeschrieben sind. Das Bild ist verhältnissmässig wohl erhalten, dagegen lässt die Beleuchtung alles zu wünschen übrig. Der Kreuzarm hat kein directes Licht, und dazu kommt noch, dass das neue Kranzgesimse beständig einen schweren Schatten auf die Bildfläche wirft. — Nach Franscini's Worten muss man annehmen, dass ehedem ein grosser Theil der Kirche mit Fresken geschmückt war. Auch jetzt sieht man an der Ostwand desselben Kreuzflügels ein arg zerstörtes Bild der Himmelfahrt Christi, das allem Anschein nach von dem Meister des Abendmahles geschaffen ist. Ich wage es nicht, eine bestimmte Ansicht über die Urheberschaft dieses Bildes auszusprechen. Am wenigsten möchte ich auf Luino rathen. Die Farbenscala ist hier eine ganz andere als die Seinige, dagegen befinden sich in Ponte Capriasca noch andere Werke, die vielfach an Luino's warme und goldige Malweise erinnern. Es sind dies die ebenfalls sehr heruntergekommenen Fresken in der Kirche S. Rocco. Dort ist im Chor die thronende Madonna zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian dargestellt. Sie hält das halb nackte Kind auf dem Schoosse und empfängt die Heiligen mit segnender Geberde. Rochus ist fast süsslich im Ausdrucke und befangen in der Gesticulation. Alles deutet hier auf eine nahe Schulverwandtschaft mit Luino, wie denn überhaupt sein Einfluss weit und breit in diesen Gegenden nachgewirkt hat.

Es wäre zu wünschen, dass competente Urtheile recht bald über diese Werke abgegeben würden, denn allem Anschein nach wird blos die allgemeine Aufmerksamkeit Dasjenige zu retten vermögen, was unbeachtet gewiss der Ignoranz und der Nichtachtung zum Opfer fiele.

Zürich. **J. R. Rahn.**



Giovanni Bellini

von

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle.

(Aus dem I. Band von „A new History of Painting in North-Italy; London. John Murray. 1871.)

Giovanni Bellini's künstlerische Erziehung fiel in die erste Hälfte eines Jahrhunderts, in welchem Zeichnung und Farbe erst begannen sich zu neuem Leben zu entfalten. Er erlernte seine Anfangsgründe von Einem, der die Gewohnheiten der alterthümlichen Epoche noch nicht völlig abgelegt hatte, und er entwickelte ein ernstes Streben nach höherer Ausbildung, als er mit den Paduanern in Berührung kam, deren Führung Mantegna genommen hatte; — immerhin ist diese Periode seiner Entwicklung nicht so denkwürdig, als jene, die er bei dem Besuch Antonello's in Venedig durchlebte. Entzückt von den neuen Reizen der Oelmalerei, überwand er alle die Schwierigkeiten, die nicht wenige seiner Zeitgenossen zurückschreckten und erweiterte die Technik des neuen Bindemittels. Sein erstes Bild spiegelt noch ganz den Stil des Jacopo Bellini, seine späteren sind durch Einwirkungen Mantegna's beeinflusst. Nach 1472 aber wendet er sich der neuen Kunstweise zu und schreitet von der Einfachheit ruhiger Farbenflächen zu immer mannigfaltigeren Tönen, kräftigerem Pinselzug und energischer Wirkung. In diesem Zeitpunkt tritt Tizian in seine Werkstatt und das goldene Zeitalter des venezianischen Colorits beginnt. Aber Giovanni begnügte sich nicht damit, einen Anstoss zu geben, er liess es sich angelegen sein, die Fortschritte seiner Schule durch wesentliche und werkthätige Hülfe zu fördern, und wenn er mitunter die Entwürfe Vivarini's und Gentile's vollendete, so that er für seine Zeitgenossen das, was der grosse Vecelli später für ihn selbst übernahm.

Giovanni's erste Schritte können noch mit einer gewissen Sicherheit an vorhandenen Bildern verfolgt werden. Wahrscheinlich das erste Anfängerstück ist ein frühes Tempera-Bild, das vor vierzehn Jahren in einer

Londoner Auction ausgestellt und durch eine ächte Bezeichnung beglaubigt war: St. Hieronymus in der Wüste mit einem kauernden Löwen, der ihm die Pranke darreicht. Ein Felsen zur Linken mit goldgehöhten Lichtern, eine entfernte Hügelreihe, ein Zaun, ein Strom und das verwelkte Skelett eines Baumes, glatte röthliche Steine auf dem von einem Kaninchen belebten Vorgrund sind die wesentlichen Bestandtheile dieses Miniatur-Bildes von eigenthümlichem Charakter aber von gleicher Behandlung mit Jacopo Bellini's „Christus im Limbus" in der Gallerie zu Padua.[1])

Vermuthlich war Giovanni Bellini, als er diess malte, noch ein Schüler seines Vaters, und erhielt aus besonderer Gunst die Erlaubniss, die ersten Früchte seiner jugendlichen Thätigkeit unter seinem eignen Namen weggeben zu dürfen. Vielleicht war es in der Zeit, als *Jacopo* seinen Wohnsitz von Venedig nach Padua verlegt hatte und in Concurrenz mit *Squarcione* dessen Einfluss als Führer der Gilde untergrub; aber vor der Zeit, in welcher *Mantegna* seine Fesseln abstreifte und sich unabhängig erklärte. Dass die beiden Bellini und Mantegna, als Knaben in derselben Werkstatt lernend, sich hier trafen und, obgleich Schüler rivalisirender Meister, Freunde wurden, ist nicht verwunderlich; es liess sich erwarten, dass der jüngere Bellini, von biegsamerem Wesen als sein Bruder, Eigenthümlichkeiten seines Studiengenossen ungescheut annehmen würde. Die allmähliche Vermischung der Schulen Jacopo's und Squarcione's in Padua ergiebt sich aus einer Anzahl von Meisterwerken, in denen der Antheil bellinesker und paduanischer Elemente variirt, aber deutlich zu unterscheiden ist. Lange genug in der That pflegte die minder scharfsichtige ältere Kunstkritik diese Werke auf Mantegna's Namen zu bezeichnen, aber den Eintritt einer andern Anschauung bezeichnete es, als der „Christus auf dem Oelberg" der National-Gallerie dem Giovanni Bellini zurückgegeben ward, und wir werden jetzt eine Reihe von Werken zu prüfen haben, an denen zwar der Name zweifelhaft sein mag, aber keineswegs der künstlerische Ursprung. Es sind hervorstechende und sehr characteristische Züge an ihnen nachzuweisen. Die Kunstweise ist die des Jacopo Bellini, mit einem Gepräge von Jugend und Fortschritt, der den Antheil der Söhne verräth; wie darauf gepfropft die Trockenheit Mantegna's. Authentische Compositionen von Giovanni werden uns unschwer in den Stand setzen, andere derselben Art ihm mit vollem Recht zuzueignen.

---

[1]) Verkauft in einer Auction Mr. Christie's, 1856 (Holz, Tempera. 11 Zoll h., 17 Zoll br.), auf einem Zettelchen im linken Vorgrund bezeichnet: „Jovannes Bellinus". Der Löwe gleicht denen in Jacopo's Skizzenbuch. Die Farbe mit einem dünnen Bindemittel aufgetragen lässt den Grund durchschimmern. Die Formen mager und rocken.

Einer der entschiedensten Gründe, den „Christus am Oelberg" der National-Gallerie[1]) mit der Paduaner Werkstatt der Bellini in Verbindung zu bringen, würde darin zu finden sein, dass die Composition eine deutliche Reminiscenz derjenigen in Jacopo's Skizzenbuch ist, wäre nicht auf einem bezeichneten Mantegna im Besitz des Mr. Baring dieselbe Anordnung beibehalten; aber die Vergleichung dieses ächten Mantegna mit derselben Darstellung in der National-Gallerie ist ein sicherer Probirstein, um die Urheberschaft des Letzteren daran zu prüfen. Wir werden darlegen können, dass Mantegna, als er seinen „Christus am Oelberg" vollendete, unter dem Einfluss der Bellini's stand; aber in der Ausführung dieses Motivs, wozu er die Idee von Jacopo erhalten haben mochte, offenbart sich eine seinen Zeitgenossen fremde Kunst in der Vertheilung der Gestalten und seine wohlbekannte Verachtung für alles Zarte und Anmuthige in der Natur. Giovanni Bellini hält sich enger an die Fusstapfen seines Vaters, und minder streng an die der Paduaner. Er stellt Christus auf der Spitze eines Hügels in Mitten des Bildes dar, in derselben Stellung wie bei Jacopo, aufblickend zu einem schwerfälligen Engel mit dem Kelch. Der harte Stil der Zeichnung, das plastische Ansehen der Gewandung, die blasenartig an den bekleideten Formen klebt, hat Vieles von Mantegna's Geist, und von dieser Gestalt allein für sich genommen könnte man sagen, sie sei von ihm. Auch der verkürzte St. Petrus vorn, der die Sohlen seiner Sandalen, die Breite des Knies und Schenkels und einen starken Hals zeigt, ist in der Weise der Paduaner gebildet; aber die andern Apostel, — einer schlafend den Kopf auf die Hand gestützt, der andere an einen Felsen gelehnt —, sind bellinesk im Typus und die natürlichen Vorläufer der Gestalten im Götterfest zu Northumberland-House. Die Landschaft zu beiden Seiten des Berges ist der bei Mantegna beliebten nicht unähnlich, aber minder wild. Ihre Staffage bilden die kleinen Figuren von Judas und seiner Schaar, an Jacopo, Mantegna und Donatello erinnernd, aber von andrer Gefühlsweise in der Behandlung, in der Farbe und dem allgemeinen Ton, in einem Duft der Ferne, der offenbar den Giov. Bellini kennzeichnet.

Noch eine Zeit nach 1456, dem wahrscheinlichen Datum seiner ersten Leistung, fuhr Giovanni fort, die Herbigkeit der Paduaner mit einem Zug

---

[1]) National Gallery, Nr. 726 (angekauft aus dem ehemaligen Davenport-Bromley College) auf Holz, 2′ 8″ h., 4′ 10″ br., lange Jahre als Mantegna bezeichnet und unter diesem Namen in Manchester ausgestellt. Die Tempera ist trocken und hart und von sehr sorgfältiger Behandlung. Durch Verputzen beschädigt und der Himmel mit dem Engel abgerieben. Beachtenswerth ist die conventionelle Haartracht in Locken. Die Heiligenscheine abgerieben.

venezianischer Anmuth zu vereinigen; von Werken dieser Art dürfen ihm die Transfiguration im Museum Correr zu Venedig, oder der Gekreuzigte zwischen der Jungfrau und dem Evangelisten, das Eigenthum eines englischen Sammlers, zugeschrieben werden. Das Letztere könnte allerdings für Carpaccio gelten, denn nur die Landschaft ist wesentlich bellinesk, während die handelnden Personen von ungewöhnlich mantegnesker Härte des Ausdrucks sind und die Tempera-Farbe einen sehr alterthümlich grellen Ton hat [1]. Die Transfiguration aber ist kein Temperabild des alten Stils; sie zeigt einige Erfahrung in technischen Versuchen, wie sie Leuten eigen ist, die nach einer Umgestaltung des alten technischen Verfahrens streben, und manche Züge deuten auf venezianischen Ursprung. [2] Die Composition ist die herkömmliche: Christus emporschwebend zwischen den beiden Propheten, die drei Apostel aufblickend im Vorgrund; die Gesichter sind ausdrucksvoll, wie nach der Natur studirt und den feststehenden Typen Mantegna's mehr nachgeschaffen als nachgeahmt; das Ganze sehr in der Art der späteren Werke Giovanni's [3]) aber doch mit unzweifelhaften Anklängen an den Christus auf dem Oelberg der National-Gallerie. Indess verlohnt es kaum, bei diesen unbeglaubigten Beispielen zu verweilen, wenn ähnliche durch die Bezeichnung des Künstlers ein höheres Interesse beanspruchen. Dieser Art sind die Pietà in der Brera und eine andere in der Gallerie Lochis-Carrara zu Bergamo. Die letztere, obgleich von mantegneskem mürrischem Aussehen, namentlich in der Jungfrau zur Seite des Heilandes, ist nicht ohne Charakter; [4] allein die

---

[1]) Ausgestellt als Mantegna in der British Institution im Jahr 1865 (Eigenthum von Richard Fisher, Esq.) auf Holz, Tempera, die Figuren ein Viertel Lebensgrösse. Die Umrisse markirt und sicher, das Fleisch trübe, graugelb mit dunkeln Schatten, in abgesetzten Massen. Die Typen abstossend und von mantegnesker Leidenschaftlichkeit. Die linke Hand der Madonna beschädigt.

[2]) Venedig, Museum Correr Nr. 27, kleines Bild auf Holz, als Mantegna verzeichnet, ehemals in S. Salvatore (s. Vasari, Commentar, V. 202). Die Figuren haben in den Gipsgrund eingedrückte Umrisse, sind grau untermalt und mit aufgestrichelten Farben von öligem, zähem Bindemittel ausgeführt. Lasuren sind nicht angewendet, sondern die Schatten sind dick aufgesetzt und ungenügend mit Halbtönen und Lichtern verschmolzen. Die Farben sind jetzt durch Alter und Firniss verdunkelt, das Fleisch von düster glühendem Ton. Man möchte auch hier an *Carpaccio* denken aber mit weniger Grund als beim Vorigen. Eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Bilde der National-Galerie (Nr 726) ist auch hier zu beachten: Stellung und Geberden der Apostel, das Studirte in der Gewandung, die Korkzieher-Locken. Die Extremitäten sind plump und realistisch, wie bei mehreren beglaubigten Werken Giovanni's.

[3]) S. unten die Pietà in der Brera zu Mailand.

[4]) Bergamo, Museum Lochis-Carrara, Nr. 4, auf Holz, Tempera auf dunkelgrünem Grund, Halbfiguren in $^1/_3$ Lebensgrösse, mit einem senkrechten Sprung längs

Körpergestalt der Hauptfigur scheint nach einem Cadaver auf dem Secirtisch, die der Jungfrau nach einer Mumie gezeichnet, und das Gesicht des Evangelisten ist vom Schluchzen kindisch verzerrt. Hierzu kommen der byzantinische Typus im Gesicht des Erlösers, Hände von magerer, knochiger Bildung, Bekleidung von eckigen Falten, eine Tempera von schwerem Impasto und doch bei alledem mit deutlich umschreibenden Umrissen, so haben wir einen gültigen Beleg für die Annahme, dass Bellini die Weise seines Vaters mit der aus der Schule von Padua verschmolz. In der Brera ist dieselbe Gruppe mit mehr Wahrheit entworfen und angeordnet und erscheint deshalb nicht so unangenehm hart und steif wie die in Bergamo. Auch hier steigert sich der Ausdruck zur Grimasse, aber von ächterer Leidenschaft. Die Formen sind mit studirter Genauigkeit behandelt; und wenn auch nicht idealisirt, doch sehr kraftvoll; die Gewandung ist einfacher im Faltenwurf als in den früheren Beispielen.[1]) Doch ist der Gegenstand mit der Besprechung dieser zwei oder drei Tafeln keineswegs erschöpft. Die Pietà in verschiedener Auffassung war eines von Bellini's Lieblings-Themen, und lange nach seiner Niederlassung in Venedig wiederholte er sie in einer Votiv-Lunette, die er für die Capelle des h. Nicolaus im Dogenpalast zu malen hatte. Es ist um so belehrender, ihm in seiner Behandlung dieses religiösen Motivs zu folgen, als wir hier seine Fortschritte in einer Periode wahrnehmen, in welcher die Chronologie seiner Bilder noch nicht beginnt. Alte Reisehandbücher berichten, dass er 1464 zwei Bilder aus der Legende des heil. Hieronymus in der Scuola di S. Girolamo zu Venedig gemalt hat;[2]) und im Jahr 1472

---

der einen Seite des Christus-Körpers. Ueber den Figuren die griechischen Buchstaben *MP. ΘY.*, *IC. XC.*, *A. Ω.*; bez.: „Johannes B". Die Tempera der trübgelben Fleischtöne ist durch Verputzen und Firnissen beschädigt.

[1]) Brera, Nr. 188, auf Holz. Lebensgrosse Halbfiguren; Tempera; ursprünglich in der Sammlung Zampiere zu Bologna, mit der Inschrift auf einem länglichen an die weisse Marmorbrüstung geklebten Streifen: „Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant | Bellini poterat flere Ioannis opus." Die Behandlung ist sehr sorgfältig, die Formen durch Schraffirung modellirt; die Hände lang und mager; die Umrisse gebrochen; die Tempera hart, wahrscheinlich durch Reinigen bis aufs Fleisch geschunden, da die Oberfläche in früheren Jahren viel dunkler und harmonischer war als jetzt. Der Grund scheint überall durch die Farben, namentlich im Hintergrund. Alles Blau ist schwarz geworden und zum Theil erneuert.

[2]) Venedig, Scuola di S. Girolamo; die Gegenstände waren: S. Hieronymus an der Klosterthür, und S. Hieronymus im Studirzimmer. Es ist dieselbe Scuola, in welcher auch Luigi Vivarini und Carpaccio gemalt haben (s. Vasari, V. 12). Sansov. (Ven: Descr: 176) Boschini (Le Ric. Min.; Sest. di Canar. 44) Vasari (V. 12) und Ridolfi (Le Marav: I. 85). Das Gebäude ist jetzt das „Ateneo".

eine Kreuzigung grau in grau in der Carità,[1]) aber erhalten hat sich von diesen Werken nur die Pietà im Dogenpalast.[2]) Im Vergleich mit den früher erwähnten und mit Berücksichtigung der barbarischen Beschädigungen, die das Bild erlitten, ergiebt sich, dass Gio. Bellini hier schon den Gebrauch von Oel-Bindemitteln versucht hat, dass er trotz des Festhaltens an den abstossenden Gesichtstypen und leidenschaftlichen Mundstellungen Mantegna's doch mehr natürliches Gefühl in die Anordnung, mehr Correctheit, Festigkeit und sorgfältige Deutlichkeit in die Zeichnung, bestimmteren Ausdruck in das Spiel der Gesichtszüge bringt.

Der Stil gleicht dem des Bartolommeo Vivarini um dieselbe Zeit oder dem des Gentile sieben Jahr früher, und Gegenstand wie Anordnung erinnern noch an Jacopo.[3]) Wir werden nach dieser Betrachtung der Wandlungen in Bellini's Stil bei der Behandlung desselben Gegenstandes mit belehrendem Erfolg dasselbe Motiv auf einer Wanderung durch die Kirchen und Gallerien des Continents verfolgen. Das nächste Beispiel der Pietà finden wir in der Kathedrale zu Toledo in Spanien: Christus im Sarkophage sitzend auf dessen oberer Platte seine Rechte ruht, die Linke von S. Johannes gehalten, der Körper von der Jungfrau unterstützt,

---

[1]) Wir wissen durch Boschini (Le Ric. Min.; Sest. di D. Duro, p. 37) und Ridolfi (Le Marav. I. 86), dass Giovanni im Jahr 1472 auch den gekreuzigten Heiland, die Marien und die Kirchenväter als Monochrome im Refectorium des Klosters der Carità zu Venedig gemalt hatte.

[2]) Venedig, Dogenpalast, Leinwand, in der Zeit von Boschini (Le Ricche Min., Sest. di S. Marco, p. 50), Zanetti (Pitt. Ven. pp. 48, 49) und Andern in die Zimmer des „Magistrato dell' Avogaria" im Dogenpalast übertragen und noch dort befindlich; ehemals, nach Zanetti, datirt 1472. Das Bild wurde 1561 in viereckige Form gebracht auf Veranlassung der Nobili Gio. Antonio Bon Francesco Pisani, und O. Valui, deren Wappen sich auf dem damals hergestellten Rahmen befinden. Auf dem Rahmen liest man: „MDLXI renovatum." Das viereckige Grab nimmt den Vordergrund ein, an den Ecken zwei Bronze-Candelaber und eine brennende Wachskerze. Der Leichnam wird von der Jungfrau und dem Evangelisten (Halbfiguren) aufrecht gehalten; links der knieende h. Marcus; rechts S. Nicolaus, bischöflich gekleidet in ähnlicher Stellung. Hintergrund eine hüglige Landschaft. Auf einem Streifen vorn am Grab die Inschrift: „Johannes Bellinus". Der Hintergrund, Ferne und das Meiste an den Gewändern ist übermalt, ebenso der Kopf des h. Nicolaus und theilweis der des Evangelisten. Die Lichter im Fleisch grossentheils übertüpfelt und die Umrisse vielfach durch die neu aufgetragene Grundfarbe bedeckt. Die Figuren sind übrigens knochig und mager, die Gewandung mantegnesk und die Umrisse eckig; die Formen sehr markirt und mit überängstlicher Sorgfalt durchgebildet. Die Münder sind offen die Züge eckig. S. Marcus im Gesichtstypus wie eine Figur von Jacopo Bellini. Von der Farbe lässt sich nichts sagen.

[3]) Jacopo zeichnete den Gegenstand mit zahlreichen Figuren auf S. 23 seines Skizzenbuchs.

während drei männliche und weibliche Heilige als Zuschauer den Hintergrund füllen.[1]) Die Schwierigkeiten der Oel-Technik sind zum Theil überwunden, die Formen entschieden besser wiedergegeben, die Handlung wahrer, der Schmerz ächter geworden, aber die Farbe ist trübe und flach und ohne Kraft. Eine andere Wiederholung mit einer Abweichung in der Stellung der Jungfrau befindet sich im Museum zu Stuttgart, wo der Fehler der Grimasse wieder mehr hervortritt, obgleich die technische Behandlung auf dieselbe Zeit der Ausführung mit dem Bild von Toledo deutet.[2])

Ohne uns bei der ungenügenden Wiederholung, mit dem Brustbild des Donators rechts im Vorgrund, in der ehemaligen Sammlung Weyermann in Cöln aufzuhalten,[3]) wenden wir uns zu der mehr symmetrischen Pietà im Berliner Museum, in welcher die Beihülfe des *Basaiti* wahrnehmbar scheint,[4]) und zu einem „Christus zwischen der Jungfrau und dem Evangelisten“ derselben Gallerie, in Bellini's entwickelterem Stil, merkwür-

---

[1]) Toledo, Cathedrale; auf Holz im alten Rahmen, fast lebensgr. Halbfig.; An der Seite des Grabes die Inschrift: „Joannes Bellinus“. Die Tafel an drei Stellen gesprungen, eine Stelle wagrecht über die Augen des Evangelisten und die Gestalt im Turban neben ihm abgerieben. Ausser Christus und Maria und den eben genannten beiden Figuren noch ein Heiliger links und ein weiblicher Kopf zwischen Christus und der Figur im Turban sichtbar. Das Bild ist in der sehr dunkeln Sacristei aufgestellt und schwer zu sehen.

[2]) Stuttgart, k. Museum der bild. Künste, Nr. 4 auf Holz 2′ 6″ h., 3′ 3″ br., halbe Figuren, ursprünglich im Palazzo Contarini, dann in der Sammlung Barbini zu Venedig; an der Vorderfläche des Grabes bezeichnet: „Joannes Bellinus“, aber die Buchstaben sind übermalt, ebenso wie die Gesichter des Heiligen zur Linken und eines alten Mannes, der links von Christus und rechts von der Jungfrau zwischen beiden sichtbar wird. Der letztere unterstützt das Haupt Christi, das er anblickt. In Venedig war das Bild von altem Firniss verdunkelt, jetzt durch Reinigung ausser Harmonie gebracht; die Behandlung wie in Toledo.

[3]) Cöln, Lwd., mit der gefälschten Bezeichnung „Gentilus Bellinus Venetus, 1486“. Die Jungfrau und Christus in denselben Stellungen wie auf dem vorigen, die Heiligen etwas verändert. Rechts das Brustbild eines Priesters im Profil. Die Autorschaft Gio. Bellini's nicht unbedingt sicher; aus derselben Zeit wie das Vorige und gewiss nicht von Gentile.

[4]) Berlin, Nr. 6, auf Holz, 1′ 11″ h., 2′ 8¾″ br. Die linke Hand Christi hier von der Magdalena gehalten, die Jungfrau rückwärts zur Linken, drei dabeistehende Heilige, Halbfiguren. Die Bezeichnung in der obern Ecke rechts ist beschädigt und kann am ehesten „Marcus Baxaiti“ gelesen werden. Das Bindemittel ist Oel und die Oberfläche hornartig, das Fleisch ziegelig und die Schatten erdig. Das Bild möchte eine Periode der Umwandlung in Basaiti vom Stil des Luigi Vivarini zu dem des Gio. Bellini bezeichnen. Der Name des Berliner Catalogs (Giovanni Bellini) ist demnach unrichtig. — Nr. 3 derselben Gallerie, ein segnender Christus, ist ein dürftiges Schulbild.

dig dadurch, dass der jüngere *Donato* und andere geringere Künstler es copirten.[1])

In der Gallerie zu Padua scheint die Composition von Toledo durch einen Nachfolger Mantegna's benutzt worden zu sein.[2]) Die späteste Phase seiner Kunstentwicklung in der Reihe dieser Bilder vertritt eine unvollendete Tafel in den Uffizien, wo der Meister, ohne den mantegnesken Charakter völlig abzustreifen, in Concentration der Handlung, in Wirkung, in Geschmeidigkeit und in Gebrauch des neuen Bindemittels offenbar gewonnen hat.[3]) Man wird wahrscheinlich mit Recht die Mehrzahl dieser Gemälde vor 1486 datiren und sie für früher als die grossen Altartafeln in San Domenico zu Pesaro und San Giobbe zu Venedig halten dürfen. Und es ist beachtenswerth, dass Bellini bei ihrer Ausführung so geneigt war, immer auf dasselbe Thema zurückzukommen.[4]) Anders war es mit einem Gegenstand, der sich in mehreren Wiederholungen in den verschiedenen Gallerien befindet, der Beschneidung. Bellini schuf das eine grosse Original dieser Darstellung, das aus der Gallerie Orleans in die Sammlung des Earl of Carlisle zu Castle Howard gekommen ist.[5]) Der ehrwürdige Simeon, bärtig und in reiche, vielfarbige Gewänder gekleidet, beugt sich über das Kind in den Armen des h. Joseph; die Jungfrau, ein männlicher und eine weibliche Heilige wohnen der Ceremonie als blosse Zuschauer bei. Die technische Behandlung

---

[1]) Berlin, Museum Nr. 4, auf Holz, 2′ 3″ h., 2′ 9″ br., aus der Sammlung Solly; Christus zwischen der Jungfrau und St. Johannes Ev. (Halbfiguren). Das Haupt Christi beschädigt, die Oberfläche überhaupt angegriffen und durch Restauration getrübt. Aus späterer Zeit als die bisher genannten Bilder, der Hintergrund Luft.

[2]) Padua, Gallerie, Nr. 48. Ehemals in der Sammlung Capo di Lista zu Padua; durch Lasuren verdunkelt und von schwerem Impasto, aber rothem Ton. (Halbfiguren.)

[3]) Uffizi, Nr. 581, Lwd., lebensgr. Halbfiguren. Ein wirkungsvolles Bild mit breiten flüssigen Schatten aber Gesichtern von alt-venezianischem Schnitt; die Körperverhältnisse kleinlich. Das Fleisch selbst bei dem Christusleichnam lebendig und von schöner Weichheit. Die Umrisse mit dem Griffel in den Gipsgrund gedrückt und einfarbig untermalt, wie Jan van Eyck's S. Barbara in der Gallerie zu Antwerpen. Ursprünglich in der Sammlung Aldobrandini zu Rom; gestochen in Rosini, pl. LXIV.

[4]) Eins von den obengenannten ist vielleicht das von Ridolfi (Marav. I. 94) als in den Angeli zu Murano erwähnte.

[5]) Castle Howard; Nr. 125; auf Holz, $1/3$ lebensgr. Figuren, dunkler Grund; an der Seite einer Bank vor Simeon ein Streifen mit dem Namen: „Joannes Bellinus". Das Fleisch des Kindes und der zwei Frauen rechts durch Putzen beschädigt. Der allgemeine Ton ist durchgehends flach, matt gestimmt und zeigt den Gebrauch von gleichmässigen Lasuren; es fehlt an Leuchtkraft der Farbe und was davon sichtbar ist, schimmert aus dem hellen Grunde hervor.

deutet hier auf die Periode der Pietà von Toledo. Die Männergestalten haben dick aufgehöhte Schatten, die weiblichen im Gegentheil stark impastirte Lichtflächen. In den Tönen der harmonisch mit Bordüren verzierten Bekleidung herrscht eine anmuthige Abwechselung. Die Gesichtszüge sind noch schwer, die Verhältnisse untersetzt, die Extremitäten gemein und der Faltenwurf brüchig; aber die Zeichnung ist einfach in den Linien und das Ganze hat in Folge der gleichmässigen Lasuren eine gewisse Wärme, die von dem Fortschritt in der Anwendung der Oelfarben Kunde giebt. Von diesem wichtigen Werk existirt eine Copie, wahrscheinlich von *Catena*, in der Gallerie Leuchtenberg zu St. Petersburg;[1] eine andere von Marco Belli im Museum zu Rovigo;[2] eine dritte im Grosvenor House;[3] eine vierte, an *Catena* oder *Bissolo* erinnernd, im Palazzo Doria zu Rom;[4] und drei andere in Pavia,[5] Wien[6] und Venedig.[7])

Im Lauf der Zeit änderte sich dieser Gegenstand und wurde zur „Darbringung Christi an Simeon", das Kind unbekleidet in den Händen der Jungfrau, davor der betende Simeon in Gegenwart von Joseph und einem andern Heiligen. Ohne Zweifel gehört diese Umgestaltung Giovanni Bellini eigenthümlich an, aber vermuthlich ist die erste Ausführung des Meisters verloren, denn die existirenden zahlreichen Wiederholungen scheinen seiner Hand nicht würdig. Die seinem Stil vor allen am nächsten stehende befindet sich im Belvedere zu Wien und ist aus einem Rechteck zu einem Rundbild gemacht worden; ihr gegenwärtiger Zustand gestattet aber kaum ein richtiges Urtheil auszusprechen.[8] *Mansueti*, *Lazzaro*

---

[1]) St. Petersburg, Gallerie Leuchtenberg, Nr. 68, unter dem Namen Giovanni Bellini; 2' 5" h., 3' 2½" br., von derselben Grösse wie das Bild in Castle Howard, aber beschädigt; die weichliche, licht gelbe Farbe etwas abgerieben; (Halbfiguren).

[2]) Rovigo, Nr. 80. S. unten unter Marco Belli.

[3]) Grosvenor House, Nr. 53, auf Holz unter dem Namen Giovanni Bellini; alte venezianische Copie nach Marco Belli's Copie von flachem warmem Ton.

[4]) Rom, Gallerie Doria, Saal V, Nr. 5, halblebensgr. Halbfiguren, auf Holz. Grell, etwas roth und leer in der Farbe. S. unten Bissolo.

[5]) Pavia, Gallerie Malaspina; schwache und sehr beschädigte Copie auf Holz unter Giovanni's Namen.

[6]) Wien, Gallerie Czernin; auf Holz; noch modernere Copie als das Vorige, aber ebenfalls Giovanni Bellini getauft.

[7]) Venedig, bei Sr. Paolo Fabris; auf Holz, dem Giovanni B. zugeschrieben, aber eine Copie des *Marco Belli* in Rovigo. Eine von diesen Beschneidungen ist vielleicht die sonst in S. Giorgio Maggiore zu Venedig befindliche. (S. Cicogna, Iscr. Ven. IV. 386—88.)

[8]) Wien, Belvedere, Saal 2. Venez. Schule, Nr. 63, auf Holz; 2' h., 3' 7" br. Wahrscheinlich ein Schulbild, fast ganz abgerieben, der besterhaltene Kopf der des

Sebastiani oder *Catena* copirten das Bild in einer Tafel des Berliner Museums [1]) und es existiren noch drei oder vier Wiederholungen von verschiedenem Kunstwerth im Palazzo Correr, [2]) im Museum zu Padua, [3]) in der Gallerie zu Vicenza [4]) und Crespano. [5]) Aber das Bild in Padua gewinnt Interesse durch seinen Zusammenhang mit einer Kunst-Fälschung.

Lange Zeit galt das Bild durch die Bezeichnung Giovanni Bellini auf einem Zettel für beglaubigt. Bei einer neuerlichen Reinigung verschwand die Inschrift und die Worte „*Vincentius de Tarvixio*" kamen zum Vorschein. Durch Vergleichung des Stils mit dem anderer venezianischer Bilder ergiebt sich, dass diese Tafel von *Catena* herrührt, dessen Vorname Vincenzo war und dass der Maler dieses und zahlreicher anderer Staffelei-Bilder und der Gehülfe Bellini's in der grossen Sala di Consiglio in Venedig eine Person sind. [6]) *Francesco Bissolo* veränderte die Anordnung Catena's in einem Altarbild von San Zaccaria zu Venedig, [7])

Simeon. Das Kind dagegen durch Restaurations-Zusätze beschädigt. Das Licht der Färbung scheint vom Grunde, aber die Fleischtöne sind vergilbt und trübe; (Halbfiguren). — In demselben Zimmer, Nr. 65, ist eine Maria mit dem Kinde in Landschaft, mit den hh. Jacob, Joseph und Johannes, und einem männlichen und weiblichen Stifter, der Mann übermalt. Vielleicht ein *Girolamo Santa Croce* oder *Previtali* (Halbfiguren).

[1]) Berlin, Museum, Nr. 36, auf Holz, quadratisch unter dem Namen Giovanni Bellini, aber weniger in seiner Art als das Bild in Wien; das Colorit hart, undurchsichtig und düster (Halbfiguren).

[2]) Venedig, Museo Correr; im Zimmer des Directors; 3′ zu 2′ 3″; genaue Wiederholung, der Ton ist düster olivengrünlich, die Gewandung roh behandelt (Halbfiguren).

[3]) Padua, Galeria Comunale. Diese Tafel (Halbfiguren) ist voller Löcher und beinahe zerstört, die Frauen rechts noch am besten erhalten. Der Ton muss ursprünglich eine schöne Wärme gehabt haben, die Gesichtstypen erinnern an ein dem Giovanni zugeschriebenes Bild im Redentore zu Venedig: die Jungfrau mit dem Kinde, S. Johannes Bapt. und S. Franciscus, oder an eine Madonna mit dem Kinde von Gio. Bellini in der Sammlung Baring. Es ist fraglich ob das Bild, wie es jetzt ist, von *Catena* herrühren könne, aber der Catena der Liverpool Institution führt auf die Vermuthung.

[4]) Vicenza, Gallerie. Derselbe Gegenstand; auf Holz, ruinirt (Halbfiguren).

[5]) Crespano. Beinahe zerstört, unbedeutende Copie unter Gio. Bellini's Namen (Halbfiguren).

[6]) Vgl. unten bei Catena.

[7]) Venedig, S. Zaccaria. Diese Tafel war für einen Altar im Chor bestimmt zum Gädachtniss eines 1524 verst. Pietro Cappello. Die Meinung Zanotto's (Pinac. Ven. Fasc. 8), der es, der Tradition folgend, dem Giov. B. zuschreibt, ist schon aus diesem Grund unhaltbar. Der Grund ist neu: eine Colonnade mit Landschaft, links eine weibliche Figur, welche die Symmetrie der Composition stört; die Farbe schwach, (Halbfiguren).

als ein Vorspiel für weitere Variationen, in einer „Darstellung" in der Akademie zu Venedig,[1]) wobei ihm eine viel schönere, in der Sammlung Bernasconi zu Verona, mit den meisten charakteristischen Zügen von Giovanni Bellini's Stil zum Vorbild diente.[2])

In derselben Zeit schuf der unermüdliche Fleiss des Meisters eine grosse Anzahl Tafeln mit der Jungfrau und dem Kinde allein, zuweilen mit dem alterthümlichen Goldgrund, zuweilen mit Landschaften an seiner Statt. In den meisten folgte er den Ueberlieferungen seiner Schule und malte, wahrscheinlich auf den Wunsch der Besteller, irgend welche altverehrte Madonna mit dem Zusatz vom Geist seiner eigenen Zeit, der diese Schöpfungen immer anziehend macht. Wahrscheinlich enthielt seine Werkstatt einen Vorrath solcher Werke, mit denen er die Nachfrage gelegentlicher Käufer befriedigte, und die er, frühern wie spätern Ursprungs, ohne Unterschied verkaufte. Nur so lässt sich erklären, wie verhältnissmässig frühe Altarbilder erst spät öffentlich aufgestellt wurden, und so kam es jedenfalls, dass Giovanni im Jahre 1487, als die Ueberreste des Luca Navagero, Gouverneurs von Udine, nach S. Maria dell' Orto übertragen wurden, eines seiner Ladenhüter-Bilder zum Schmuck des Grabmals lieferte. Die anmuthige Bewegung und der regelmässige Gesichtsschnitt der Jungfrau, die verhältnissmässig einfachen Umrisse der Glieder und die zierliche Form der Hände sind hier erfreulich, aber der mantegneske Ausdruck im Gesicht des Kindes, die falschen Verhältnisse seiner Glieder und die leeren Tempera-Flächen deuten entschieden auf die frühere Periode der Ausführung.[3]) Für die Gewohnheit der Wiederholung spricht das

---

[1]) Venedig, Akademie Nr. 435; vgl. unten bei Bissolo.

[2]) Verona. Sammlung Bernasconi, auf Lwd.; beschrieben von Ridolfi (Le Maraviglie I. 96) als Bestandtheil der Sammlung Muselli in Verona; auf einem Streifen bez.: „Joannes Bellinus". Das Bild hat viel von Giovanni's Geist und Energie, obgleich die sorgfältigen Umrisse und die Behandlung von einem Gehülfen sein möchten. Die Scene geht in einem Interieur vor sich, und die weibliche Gestalt zur Linken trägt die Trauben. (Halbfig.) Del Pozzo und Ridolfi (Pittori Veronesi p. 283, Le Marav. I. p. 96) erwähnen eine Madonna mit dem Kinde, S. Peter, Paul und eine knieende Figur, aus den Sammlungen Muselli und Sereghi. Diess Bild, nach Ridolfi ein Triptychon mit S. Vincenz Ferrer und S. Franciscus auf den Aussenseiten, ist nicht aufzufinden; ebenso wenig ein Selbstbildniss Bellini's aus der Sammlung Muselli und eine h. Helena mit dem Kreuz in ganzer Figur aus dem Palazzo Bonduri in Verona. Ebenso fehlt eine Geburt Christi (Del Pozzo, S. 291) aus dem Palazzo Fattori, ebendaselbst.

[3]) Zanotto (Pinac. Ven. a. a. O., Fasc. 15) möchte seinen Lesern einreden dass die Madonna vom Grabmal Navagero 1407 gemalt wurde, aber der Stil des Bildes erweist seinen Irrthum. Es befindet sich jetzt in der Akademie zu Venedig, Nr. 71, auf Holz, etwa 2′ 6″ zu 1′ 8″; auf dem Goldgrund, den ein grüner Vorhang

Gegenstück der Madonna des Luca Navagero, das der verstorbene Otto Mündler in Paris besass.[1]) Aber es fehlt auch sonst nicht an Beispielen von Repliken: die Madonna in der Galeria Comunale zu Rovigo, das Gegenstück einer andern im Museum zu Treviso, die dort Mantegna heisst; und die in der Gallerie Lochis Carrara, wobei nur der Punkt, von dem dieselbe Gruppe aufgenommen ist, abweicht. In Rovigo unterscheidet sich das geheiligte Motiv von dem in S. Maria dell' Orto nur durch eine neue Wendung des Madonnen-Kopfes, der sich über das Antlitz des Kindes senkt; aber die Formen sind gefälliger, der Fleischton ist leuchtender und die Natur ist anmuthiger aufgefasst als von Alters her.[2]) In Treviso, wo Restauratoren in wohlbekannter Weise gewirkt haben, verbleibt nur die Ruine eines ursprünglich jedenfalls sehr anziehenden Originals[3]) und in Bergamo ist nur eine in gewissem Grade an Bartolommeo Vivarini erinnernde Fülle der Formen zu beachten.[4]) Drei oder vier Madonnen derselben Art, die von den vorigen nur wenig in den Haupt-Motiven der Handlung abweichen, sind die in den Gallerien von Venedig, Berlin, Mailand und Pavia; die erste ein gutes Schulbild,[5]) die zweite interessant durch die innige Zärtlichkeit der Jungfrau;[6]) das dritte beachtenswerth durch die gemischte Ausführung in Tempera und Oel,[7]) von strengem aber wohl verschmolzenem und pastosem Farbenauftrag, wie auf der „Mantegna" genannten Pietà in der Gallerie des Vaticans zu Rom.[8])

---

zum Theil bedeckt, die Buchstaben *MP. ΘY. IC. XC.;* auf einem Streifen am untern Rand bezeichnet: „Joannes Bellinus". Von allen Handbüchern und Chronisten citirt. (Halbfigur.)

[1]) Paris, bei Hrn. O. Mündler. Tempera auf Holz, auf Goldgrund mit einem lila-damastnen Vorhang, etwa halblebensgr., bezeichnet wie das vorige (Halbfigur).

[2]) Rovigo, Nr. 109, auf Holz, Tempera, in Oel restaurirt, wie das Vorige auf einem an der Marmor-Brüstung befestigten Zettel bezeichnet. Der Hintergrund ist hier Landschaft (Halbfigur).

[3]) Treviso. Das Kind segnend, der Hintergrund Landschaft; alles Fleisch ist übermalt und übertupft (Halbfigur).

[4]) Bergamo, Gallerie Carrara, Nr. 216, auf Holz, Tempera, halblebensgross, bezeichnet wie die Vorigen, hinter der Gruppe ein grüner Vorhang; das nach dem Gesicht der Jungfrau aufblickende Kind ist durch Restauration beschädigt (Halbfig.).

[5]) Venedig, Akademie, Nr. 364, als „Schule des Jacopo Bellini, ehemals im Magistrato del Monte Novissimo"; Schulbild, sehr durch Restauration alterirt (siehe Boschini, Le Ric. Min., Sest. di S. Polo, p. 24); Halbfigur.

[6]) Berlin, Museum, Nr. 10, auf Holz, 1' 8½" h, 1' 4½" br., neuer Goldgrund; das Kind mit einem Hemdchen bekleidet, das Fleisch beschädigt (Halbfigur).

[7]) Mailand, Brera, Nr. 132, auf Holz und Goldgrund, mit den griechischen Buchstaben, wie oben, und einem rothen Vorhang hinter der Madonna. Das Kind steht hier aufrecht auf der Brüstung und hält eine Frucht (Halbfigur).

[8]) Pavia, Sammlung Malaspina, kleines Tafelbild; an der Brüstung auf welcher

Endlich ist unter den vielen bedeutenden Werken dieser Periode, in welcher die Tempera-Technik noch vorwiegt, ein schönes Bild der Akademie zu Venedig: die Jungfrau das auf ihrem Schooss schlummernde Kind anbetend, zu nennen, in welchem Bellini bei der Behandlung eines von den Muranesen beliebten Gegenstandes sich durch schlichte Wahrheit des Ausdrucks und Zartheit ihnen überlegen zeigt.[1])

Bei einem Rückblick auf die Hauptzüge in Giovanni Bellini's bisherigen Entwicklungsgang finden wir seine Kunstübung umfassend, seine Erfahrung im Wachsen. Mit der Ader eines Coloristen begabt, führten ihn doch die Verhältnisse einen Weg, auf welchem die Farbe unwichtig erschien; daher die concentrirte Aufmerksamkeit auf Form und Ausdruck, in deren einseitiger Pflege er hinter Mantegna zurückblieb. Er erreichte zwar die perspectivische Richtigkeit in der Zeichnung der Körperformen, und empfand die mustergültigen Verhältnisse antiker Vorbilder; seine Zeichnung war sorgfältig und er bildete die Gewandung in plastischer Modellirung; allein er war weder von Anfang an ein vollkommener Zeichner, noch strebte er nach einer Idealisirung der Formen. Noch erhoben sich seine Gestalten nicht über die gemeine Wirklichkeit, ihre Handlungen und ihr Ausdruck blieb gespannt und übertrieben.[2]) Aber in der Folge besserten sich diese Fehler beträchtlich; mit der längeren Erfahrung gewinnt er Geschick, Einfachheit, Genauigkeit und Geschmack; — Geschick in Gruppirungen von unmittelbarer Wirkung, Einfachheit im Wurf der Falten, Genauigkeit im Zug der Umrisse, Geschmack in der Wahl der Typen. So lange Bellini noch mit den Schwierigkeiten der Oeltechnik zu kämpfen hatte, vermochte er seine Ueberlegenheit als Colorist nicht

---

das Kind, eine Blume haltend, steht, ein Streifen mit der Inschrift: „Joannes Bellinus, p." Die Linke der Jungfrau liegt auf dem Buche. Ein sehr schönes Temperabild, wäre es nicht durch eine zwar sorgfältige oder nichts desto weniger die Originalität vernichtende Restauration beeinträchtigt. Die Jungfrau anmuthig und edel, erinnert an die aus den Frari (1488); in der Zeichnung noch immer Reminiscenzen an Mantegna und Bart. Vivarini; der Hintergrund Luft. (Halbfig,)

[1]) Venedig, Akademie, Nr. 372 (Ganze Figuren). Die Jungfrau sitzend in einem breiten Thron mit hoher Rücklehne (die Luft erneuert, der blaue Mantel übermalt) auf einem Streifen vorn: „Joannes Bellinus;" a. Holz, Tempera, ehemals im Magistrato dei Governatori delle Entrate. Die Formen schlank und regelmässig, die Hände zierlich, die Gewandung noch brüchig und im Stil des Mantegna. Die Tempera abgescheuert, war aber von jeher trocken, die Lichter waren aufgestrichelt.

[2]) Nach dem Gesagten müssen wir Vasari's Ausspruch für eine Ungerechtigkeit erklären: „per non avere studio di cose antiche, usava molto, anzi non altro che il ritrarre qualunque cosa faceva dal vivo, ma una maniera secca cruda e stentata." Wunderliche Mischung von Wahrheit und Vorurtheilen in diesen Bemerkungen!

zu bewahren; aber fast hätte er seinen Ruf auf dem ernsten und schwierigen Pfade der grossartigen Composition und des erhabenen Stils errungen. Dass er im Begriff war, eine sehr hohe Stufe in dieser Beziehung einzunehmen, ersehen wir aus dem Erfolg seines grossen Temperabildes der Jungfrau mit Heiligen, das er kurz nach 1472 für eine Capelle in SS. Giovanni e Paolo schuf.[1]) Selbst in den Tagen des Aretino und Dolce, der Panegyristen einer freieren und moderneren venezianischen Kunst, gab es keine Zweifler an dem Verdienst dieses edeln Werkes,[2]) und hätten es nicht die Jahre und die Beschmutzung der Oberfläche endlich ganz entstellt, so würde das Urtheil unsrer Tage den Ausspruch des 16. Jahrh. bestätigt haben. Jetzt, da eine nothwendige Reinigung einige Originalstellen des Meisters ans Licht gebracht hat, sehen wir die Wahrheit der Ueberlieferung, dass es in Tempera gemalt war, bestätigt,[3]) und wir stimmen mit Vasari überein: „dass diess eine der besten bis dahin in Venedig entstandenen Schöpfungen war“[4]).

Wenn die Bezeichnung „grandios“ auf irgend ein venezianisches Bild anwendbar wäre, so müsste sie hier stehen. Wir erblicken die hervorragende Leistung eines Mannes an der Spitze seiner Zeitgenossen, den Vertreter einer Schule, die sich zu freier Grösse erhebt; die erste überlegene Schöpfung eines Künstlers der nach Versuchen aller Art die Reife erlangt hat. Giovanni Bellini hatte in seiner Kunst die höchsten Ziele der Malerei: angemessene Vertheilung, Bewegung, Licht und Schatten, nie aus den Augen gelassen; noch lag in ihm das Streben: seinen Werken die Wirkung höchster Würde und feierlichen Eindruckes durch bewusstes Studium und Anwendung wissenschaftlicher Grundsätze zu verleihen. Ungeachtet einiger alterthümlicher Ueberlieferung in der Gruppe der Jungfrau mit dem auf ihrem Schosse stehenden Kinde, erreicht er doch eine mächtige Wirkung durch den reichen Thron, auf welchem sie sitzt, und den schlanken Porticus, durch welchen der Himmel und seine weissen Wolkenreihen hereinschauen. Von entschiedener Wirkung für die Gruppirung ist der niedrige Augenpunkt, der auf die hohe Aufstellung des Altarbildes berechnet ist. Der Ton ist voll und kräftig, als wäre ein

---

[1]) Agletti (Elogio, passim), u. Zanotto (Pinac. Venet. Fasc. 15) sagen: nach 1464 und vor der Ankunft Antonello's, also vor 1472. Aber Bellini kann auch noch 1473 sich gescheut haben, ein so grosses Altarbild in der neuen, ihm nur unvollkommen geläufigen Technik zu malen.

[2]) Ihr Lob ist kalt und nicht vom Herzen, aber es ist doch Lob. (s. Dolce, Dialogo della Pittura; N. Ausg. Mailand 1863. S. 2.)

[3]) Sansovino, Ven. Desc. I. 65.

[4]) Vas. V. 5.

Firniss-Bindemittel angewendet. Auf einer Seite St. Thomas von Aquino auf sein Buch gebeugt, St. Gregor mit der Tiara, S. Hieronymus mit langem und vollem Bart; auf der andern Seite S. Catharina von Siena, die Magdalene und andere Heilige, alle individuell in Gedanken und Stellung, wie in Ausdruck und Gesichtszügen; zwischen ihnen drei schlanke Knaben aus einem Buche singend, der Sopran aufblickend, der Bass abwärts, der Tenor gradaus; mehr als andere von Bellini's Knaben erinnern uns diese an jene schönen Kinder, mit denen *Donatello* seine Monumente in Padua und Florenz zierte. Classisch in den Verhältnissen sind diese Gestalten ohne alle unnöthigen Zufälligkeiten im Umriss gezeichnet, ein sehr bemerkenswerther Fortschritt nach der übertriebenen Sorgfalt der früheren Periode. Leise bewegte und durch heilige Regungen verbundene Gestalten, verhüllt durch Gewänder von würdigem Wurf, in Stellungen, welche die Hauptverhältnisse des menschlichen Körpers hervorheben. Die Gliedmassen sind anatomisch richtig, zierlich und doch kräftig, die Gewandmotive hier und da von überraschender Neuheit.[1]) Ausgenommen im Altarbild von St. Giobbe, das den Höhepunkt seiner Laufbahn bezeichnet, erreichte Bellini diese Stufe nie wieder. Der Zauber des Colorits nahm seinen Geist endlich so gänzlich gefangen, dass, wie es uns selbst in der Bewunderung seiner blühend farbigen Bildern begegnet, so auch er über den feineren Abstufungen harmonischer Töne die einfachen und strengen Grundsätze vergass, die den Grundstein aller wahren Kunst bilden. Aber wenn auch die Madonna von S. Paolo nur durch die weniger hervorstechenden Reize der Composition und Zeichnung wirkt, so vermag sie doch in der Capella del Sacramento zur Seite von Tizians Petrus Martyr kühn den Vergleich auszuhalten. Sie entschied mit einem Mal den Wettstreit zwischen den Werkstätten von Murano und Venedig und stellte Giovanni Bellini über Bartolommeo und Luigi Vivarini.[2])

---

[1]) Venedig, SS. Giovanni e Paolo. Diess grosse Tafelbild ward später ganz in Oel übermalt und war vor Trübung kaum noch sichtbar; der Schmutz ward dann zum Theil abgenommen, aber die folgenden Stellen bedurften und erhielten nothwendige Restaurationen: der Mantel der Jungfrau, S. Hieronymus, S. Katharina und Magdalena, die Füsse der drei singenden Knaben. Die Figuren sind lebensgross, sehr deutlich conturirt; auf einem Zettel an den Plinthe des Thrones die Inschrift: „Joannes Bellinus p."

[2]) Seit diese Zeilen geschrieben wurden, sind beide Meisterwerke Bellini's und Tizians in San Giovanni e Paolo ein Raub der Flammen geworden. Sie verbrannten in der Nacht des 16. August 1867.

Das Altarbild in derselben Kirche die sogen. „Tavola di S. Vicenzo", von

Die unmittelbar der Vollendung dieses Meisterwerks folgende Epoche wird durch zahlreiche Versuche: die bisherige Uebung im Gebrauch neuer Bindemittel zu vervollkommnen, bezeichnet. So wird in einer von den kleinen Madonnen der ehemal. Gallerie Contarini, jetzt in der Akademie zu Venedig, die ernste und keusche Stellung und Anordnung durch mangelhafte Farbenbehandlung in Oel und eine trübrothe Oberfläche beeinträchtigt;[1]) während ein ähnliches Bild im Berliner Museum grössere Freiheit in dunklem pastosen Auftrag, ohne neue Transparenz der Farbe wahrnehmen lässt.[2]) Ein schöneres Zeugniss dieses Strebens Bellini's ist die Pietà in der Gallerie des Vaticans, lange Zeit Mantegna zugeschrieben, aber in der That ein wichtiges Glied in der Kette, welche den Stil von 1470 mit dem von 1480 verbindet. Unzweifelhaft mantegnesk ist die Form und die perspectivische Wiedergabe; mantegnesk die materielle Breite und Starrheit des Joseph von Arimathia, des Nicodemus und der männlichen Magdalena. Aber Bellini war nie mehr geneigt als in dieser Epoche, seinen Gestalten eine starre Energie und Kraft geben. Bellinesk, andrerseits, ist der Contrast zwischen diesen Gestalten und dem schlankeren Verhältniss des Christus-Leichnams; bellinesk die entschieden nebeneinandergestellten Licht- und Schattenmassen und vor Allem der kräftig tiefe braune Ton, mit seinem wohl verschmolzenen und halb undurchsichtigem Impasto, das den Gebrauch von Bindemitteln verräth die Mantegna verachtete und nicht brauchte.[3]) Die hervorragendste Leistung

---

Sansovino (Ven. Descr. p. 65) dem Bellini zugeschrieben, ist, wie wir sehen werden, nicht von ihm.

Eine Madonna mit dem Kinde, die Boschini (Le Ric. Min., Sest. di Castello, S. 62) als in der Kapelle S. Giacinto dieser Kirche aufführt, ist verschollen.

[1]) Venedig, Akademie, Nr. 101. a. Holz, ca. 2′ 4′ zu 1′ 8″ (Halbfig.) Die Jungfrau hält das Kind stehend auf einer Brüstung von braun geadertem Marmor, woran ein Zettel mit der Inschrift: „Joannes Bellinus." Unvollkommen in der Oelmalerei, ist dies Bild überdiess verputzt und übermalt, namentlich die Fleischtöne im Gesicht der Jungfrau. Die Töne sind grell und alla prima aufgetragen, die Landschaft des Hintergrundes schön reich in Tönen und von fester Pinselführung. — Hier ist zu erwähnen die Madonna mit dem Kind und dem Stifter, dem lesenden S. Paul, S. Georg und zwei weibl. Heiligen, ehem. unter Bellini's Namen in der Gallerie Pourtales in Paris; ein ziemlich grelles und hartes Bild, das wir, ohne es wieder zu betrachten, nicht beurtheilen möchten. Im Frühjahr 1865 mit der Gallerie Pourtales versteigert, ward es mit 40,600 Frs. (über 1600 £) bezahlt, was für die Aechtheit sprechen würde.

[2]) Berlin, Museum, Nr. 11. a. Holz, 2′ 5¾″ zu 1′ 8½″, aus der Sammlung Solly. Das Kind ebenfalls segnend, hält eine Birne; die Landschaft zum Theil durch einen geblümten rothen Vorhang unterbrochen. Das Ganze durch Restauration beschädigt; bez. „Joannes Bellinus" (Halbfig.)

[3]) Rom, Gallerie des Vaticans, Nr. 5; a. Holz. Kniestück, die Figuren fast

des Meisters in dieser Phase seines Kunstlebens ist aber die grosse Krönung der Maria, für die Kirche S. Domenico zu Pesaro, in welcher er sich leicht über die Schwierigkeiten des neuen technischen Verfahrens hinwegsetzt. Er hatte bisher noch selten so Bedeutendes unternommen, als den lebensgrossen Erlöser und die Jungfrau, begleitet von den heiligen Petrus u. Paulus, Hieronymus und Franciscus darzustellen; der Haupttheil der Composition eingeschlossen in einem reichen Holzrahmen, flankirt von Pilastern mit Heiligenfiguren in Nischen, bedeckt mit einem tiefen vergoldeten Gebälk, auf einer Predella von sieben Stücken. Christus und Maria, vorgebeugt die Krone zu empfangen, sitzen auf einem zierlich reichen Thron. Es ist eine offene rechtwinklige steinerne Laube mit farbigem Marmor eingelegt und mit weissen Friesen geziert, hinter der eine hüglige Landschaft und ein von rothen und blauen Cherubim erfüllter Himmel sichtbar werden. Die Jungfrau ist von anmuthiger Fülle in Bellini's üblichem Typus, Christus dagegen erinnert in den Bewegungen an die besseren Schöpfungen Ghirlandajo's, während die natürliche Wahrheit der Hände und Füsse für die verhältnissmässig steifen Gesichtszüge und die brüchigen Falten des Goldstoff-Gewandes schadlos halten. Streng und ernst sind die Apostel, mit charakteristisch gezeichneten Gesichtszügen und Falten und wenig Vermittelung zwischen Licht und Schatten; von energischer Bildung, durch zarten Ausdruck gemildert, ist das Gesicht des H. Hieronymus, mönchisch und glatt das des H. Franciscus. Die acht Heiligen in den Nischen der Pilaster, von kleinen Verhältnissen aber ebenfalls wirksam, voll gesammelter Kraft; der Täufer sehnig mit wirrem Haar, der ernste Vorläufer eines in späteren Jahren von Tizian bevorzugten Typus; S. Georg auf seinem Pfeiler mit der rothen Kreuz-Fahne verräth in seiner leichten classischen Stellung Giovanni's Bekanntschaft mit *Donatello's* Plastik und *Mantegna's* Wandmalereien. Die Predella würde schon allein Bellini zum Ruhm gereichen, so geistvoll und lebendig ist die Handlung, namentlich in der Bekehrung Pauli und der Kreuzigung Petri, so geschmackvoll die Farbe. Bemerkenswerth ist endlich, dass das grosse Bild, von stumpf-braunem Ton mit etwas scharf umschriebenen Schatten, Giovanni's Unbekanntschaft mit gewissen Regeln des Lasirens und die Alla-prima-Anlage der verschiedenen Flächen erkennen lässt, während die Predellen-Stücke und die Landschaft schon

---

Lebensgr., landschaftlicher Hintergrund mit übermalten weissen Wolken in der Luft. Vom Heiligenschein Christi nur noch die Reste. Das Gesicht der Magdalena durch Restauration sehr verdorben. Die Farbe von stumpfbraunem Ton, sehr verschmolzen, aber von spröder Textur und gebräunt in den Schatten.

etwas von dem Farbenreichthum haben, der uns auf den Stil Giorgione's und Tizians vorbereitet.[1])

Von dem Datum dieses Werkes bis zur Ausführung der Transfiguration im Museum zu Neapel kann nur kurze Zeit vergangen sein; in der Zwischenzeit oder vielleicht gleichzeitig muss aber die kleine Tafel vollendet worden sein, die aus der ehem. Sammlung Contarini zu Venedig in die Hände eines englischen Sammlers gelangt ist.[2]) Der H. Franciscus, aus einem Gewölbe tretend um die Wundmale zu empfangen, steht mit der Geberde augenblicklichen Schmerzes im Vorgrund eines mit allem denkbaren landschaftlichen Detail belebten Thales. Nirgends erkennt man deutlicher Giovanni's Streben, mit einem noch zähen Farbstoff und wenigen Tönen die Zufälligkeiten und Abwechselungen in einer sonnenlosen Landschaft wiederzugeben, und doch an dem alten Gefühl für Würde, Ernst und Ruhe festzuhalten.

In der Transfiguration zu Neapel steht die Anordnung der Haupt-Lichtwirkung nach und die Gesetze der Composition sind mehr vernachlässigt als in der früheren Epoche. Der Erlöser, zwischen den Propheten, schwebt eben vom Boden empor; das Gesicht regelmässig, von reich herabwallenden Locken umrahmt, gegen lichte Wolken abgesetzt; die Gestalt wohl proportionirt, in den brüchigen Falten eines Sterbekleides; die Morgenröthe beleuchtet die Gestalt und wirft die krausen langen Schatten auf den verkürzten Boden; im Vorgrund die erschreckten

---

[1]) Pesaro, S. Francesco, linkes Seitenschiff. Das grosse Mittelbild rühmen Vasari (V. 11) und Ridolfi (Le Marav. I. 95); 8′ 6″ hoch, 7′ 11″ breit. Die Pilaster mit den Heiligen jeder 2′ br. Vorn an den stumpfwinkligen Thronstufen die Inschrift: „Joannes Bellinus“. Unter den Heiligen auf dem linken Pfeiler sind S. Catharina von Alexandrien, einer mit einem Rauchfass ohne bezeichnendes Attribut, und der Täufer; rechts die HH. Clara, Bernhardinus, Ludwig und ein bejahrter Heiliger. Am Sockel des Pilasters links S. Georg den Drachen bekämpfend; rechts S. Georg auf seinem Pfeiler. In der Predella selbst, von links beginnend: 1. Die Bekehrung Pauli, mit Pferden antikisirenden Stils; 2. Das Martyrium Petri; 3. Die Geburt; 4. S. Hieronymus in der Wüste; 5. S. Franciscus die Stigmata empfangend. Ein senkrechter Sprung stört den Eindruck der Gestalt Christi in der Krönung; der Hintergrund des H. Georg auf dem Pfeiler ist abgerieben. Obgleich Licht- und Schattenmassen klar auseinandergehalten sind, so fehlt doch die Modellirung in den Uebergängen und die Gesammtwirkung ist demgemäss einigermaassen flach.

[2]) Ursprünglich im Hause des Taddeo Contarini zu Venedig (Anon. ed. Morelli p. 65), jetzt im Besitz des Herrn S. Dingwall, und in Manchester 1857 ausgestellt (erwähnt von Lanzi II. p. 101 als im Palazzo Correr.) a. Holz, Oel, 4′ 7½″ zu 4′. Auf einem Streifen an einem Baumstumpf zur Linken die Bezeichnung: „Joannes Bellinus“. Der allgemeine Ton ist noch braun, undurchsichtig und flach, die Luft bewölkt.

Apostel, mit blassen gemeinen Gesichtern und in ihren halb liegenden Stellungen entsetzlich erschrocken. Sie waren schlafend gedacht am Hang eines Abgrundes, den wildes Buschwerk und ein ländlicher Zaun einfassen, und entsprechen keineswegs als befriedigende Ergänzung der oberen Gruppe. Bellini scheint auch die Nothwendigkeit empfunden zu haben, einen so sichtlichen Fehler durch irgend etwas aufzuwiegen. Zunächst verlässt er sich auf die Lichtwirkung im Mittelpunkt des Bildes, dem aufschwebenden Christus; in den übrigen Gestalten und der Landschaft hat er dann die Töne seiner Farbenscala so abgestimmt, dass diese möglichst wenig hervortreten; Alles indessen in einer tiefen Tonart, mit unvollkommener Modellirung der Uebergänge von Licht und Schatten; braun, selbst grell, aber so, dass man erkennt, es fehlt ihm nur noch ein Schritt, um sich der Feinheiten der Farbenbehandlung zu bemächtigen. Den Reiz zu erhöhen und uns die Unvollkommenheiten noch mehr vergessen zu machen, entfaltet uns Bellini das ausgedehnte Panorama einer nord-italienischen Landschaft, in deren Winkeln und Ecken er uns spazieren führt, die Hebung und Senkung der Hügel durch Contraste der Localtöne und Luftschichten modellirend; man sieht, wie der Sommer vergangen und ein Herbsttag angebrochen ist, einige Bäume noch belaubt, andere dürr; der Hirt treibt sein Vieh in der Morgenfrühe aus; Leute begegnen einander und Ochsen grasen am Ufer eines Stroms im Schutz ritterlicher Thürme. Hier endlich hat Bellini sich als Meister im Oelmalen erwiesen; eingeweiht in die Geheimnisse der Technik, wie sie Antonello aus den Niederlanden gebracht hatte,[1]) geduldig wie die van Eycks, geht er ins Einzelne, unvergessen der strengen Gesetze der Composition, die Mantegna, der perspectivischen Regeln, die Donatello und Uccelli gelehrt hatten, doch nur in soweit daran gebunden, als der freien Entwicklung seiner eignen Begabung und seiner feinen Natur als venezianischer Colorist anstehen mochte.[2])

Eine kurze Zeit kennzeichnet sich Bellini's fernere Laufbahn durch das Vorwalten eines kräftig-braunen Tons und ungeschickte technische Behandlung. Beispiele hierfür sind die Madonna mit dem Kind in der National-Gallerie[3]) und die Jungfrau zwischen Heiligen im Staedel'schen

---

[1]) Die Erzählung Ridolfi's (Le Marav. I. S. 87): Giovanni habe als Nobile verkleidet dem Antonello zu einem Portrait gesessen und ihm so die Geheimnisse der Oelmalerei abgelauscht, lassen wir als eine Fabel auf sich beruhen.

[2]) Neapel, Museum, Nr. 378. a. Holz. 5′ 8″ zu 3′ 9″; auf dem an einem Zaunspfahl angebrachten Zettel die Inschrift: „Joannes Belli.“ An und bei der rechten Hand Christi Spuren von Restauration.

[3]) National-Gallerie, Nr. 280. a. Holz 2′ 11¾″ hoch 2′ 1½″ breit; 1855

Museum[1]); allein bald darauf richtete sich sein Streben auf das Erzielen lichter und sonniger Wirkungen und die erste Frucht dieser Bestrebungen scheint die Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen in der Akademie zu Venedig und ein ähnlicher Gegenstand im Museum zu Madrid gewesen zu sein. Das letztere würde, wenn nicht schon von Alters her beschädigt, vielleicht eins der anziehendsten Beispiele aus dieser Periode von Giovanni's Kunstschaffen gewesen sein; voll Grazie in den Bewegungen und reizend durch die köstliche Art seiner eigenthümlichen Vollendung.[2]) Das Bild in Venedig ist in besserem Zustand, wenngleich keineswegs unbeschädigt; die Körperformen, mit einer Ausnahme vielleicht, elastisch, der Stil der Gewandung frei, die Farbe offenbar gehorsam unter der Hand des Meisters; und höchst interessant ist's zu beachten, wie dünne das Fleisch gemalt und lasirt ist, während die Gewänder durch halb-deckende Töne Körper bekommen und die Farben-Oberfläche des Hintergrundes über alle umgebenden Theile vorsteht.[3])

Haben wir die Geschichte von Giovanni's Fortschritten nicht vergeblich gelesen, so dürfen wir schliessen, dass er in den zehn oder zwölf Jahren nach Antonello's Ankunft in Venedig keinen Augenblick in dem Streben nachliess, der Behandlung der Oelfarbe Herr zu werden.

---

erkauft vom Baron Galvagna in Venedig. Die Jungfrau sitzt unter einem grün behangenen vorspringendem Dach, Landschaft zu beiden Seiten; das Kind im Begriff einen Apfel aus der linken Hand der Jungfrau zu nehmen. Der Ton ist tief; die Gesichter anmuthig; die Verhältnisse etwas kurz, die Falten eckig, aber nicht ohne Stil. Auf einem Zettel an der bunt-geaderten Marmorbrüstung die Inschrift: „Joannes Bellinus, p." (Halbfig.)

[1]) Frankfurt a/M., Staedel'sches Museum. Nr. 17; aus der Sammlung Baranowski, a. Holz. Die Jungfrau hält den linken Fuss des Kindes in ihrer linken Hand; dieses wendet sich nach dem Täufer, einem schönen Typus des Heiligen von braunem Teint; rechts die H. Elisabeth, Halbfiguren. Die Farbe ist durchsichtig und gestrichelt, besonders am Kinde. Die Oberfläche etwas verputzt; an der Brüstung: „Joannes Bellinus." Hintergrund Luft. Die Gestalt des Kindes ist etwas steif und wunderlich.

[2]) Madrid, Museum. Nr. 665. a. Holz, 3' 8" zu 2' 9". Halbfig.; der Hintergrund ein grüner Vorhang, Luft zu beiden Seiten. Links die H. Catharina mit einem edelstein-besetzten Kopfschmuck, rechts die H. Ursula mit einem Bogen. Nur das Gesicht der Letztern ist wohl erhalten; das Kind ein sehr schönes Naturstudium; auf einem unten an der Brüstung befestigten Zettel bezeichnet: „Joannes Bellinus p."

[3]) Venedig, Akademie, Nr. 436, a. Holz; ca. 1' 8" zu 3' 1", dunkelgrüner Grund. Das Kind etwas steif, am rechten Arm verzeichnet; links S. Catharina mit juwelengeschmücktem Haar; rechts S. Maria Magdalena. Die Zeichnung durch den Farbenauftrag sichtbar und das Licht durch den hellen Grund hervorgebracht, — eine Abweichung, die bei den Flandrern nicht vorkommt. Das rechte Auge der Jungfrau übermalt und verschoben; (Halbfig.).

Mochte ihm das Misslingen auch mehr als einmal sehr deutlich werden, so liess er sich doch offenbar nicht entmuthigen, machte sich von neuem an die Arbeit und gewann bei jedem neuen Ansatz an Kraft zum Fortschritt. Noch sehen wir, wie fortwährende Verbesserung der Lohn seiner Mühen wurde. Mochte er hoffen, durch seine Meisterschaft am Ende hoch berühmt zu werden, mochte ihn nur der Wunsch, sich auszuzeichnen, beseelen — was auch sein Streben bestimmte, es war stark und stetig genug, ihn an sein Ziel zu bringen. Seine Meisterprüfung bestand er an einem Altarwerk für eine Kapelle in S. Giobbe, noch in der ursprünglichen Umrahmung, die es abschliessend in Wirkung zu setzen bestimmt war. Schon längst in die Akademie übertragen und an einem Platze, für den es nie bestimmt war, scheint diess herrliche Werk noch immer alle die Eigenschaften zu vereinigen die bis auf den heutigen Tag Bellini zum Ruhme gereichen: würdige und angemessene Composition, edle Charaktere, hohe Empfindung und reine Formen.[1]) Hierzu fügte er nun den feierlichen Eindruck von zarter Ruhe, jugendlicher Frische, und lächelndem Leben, verbunden mit einem sonnigen aber leise duftigen Ton. War er in einem frühen Werke, wie das Bild in S. Giovanni e Paolo innerhalb der Grenzen seiner Tempera-Technik hervorragend, so entfaltete er hier gleiche Unbeugsamkeit der Grundsätze in dem strahlenden Reiz des Colorits. Mit grosser Kenntniss harmonisirte er die Linien und die Töne seiner steinernen Pfeiler und der Halbkuppel mit dem herabhängenden Baldachin, dem mit Marmor in allen Farben ausgelegten Rahmen des Thrones. Meisterlich berechnet ist die Concentration des Lichtes auf der Jungfrau mit dem Kind auf ihrem Knie, das wie von einem Vorgang ausserhalb erregt, aber voll milden Wohlwollens aufblickt;

---

[1]) Venedig, Akademie, Nr. 36, a. Holz, m. 4, 60 hoch, 2, 55 breit., im Original-Rahmen, oben gerundet, jetzt aber rechtwinklig abgeschnitten, und deshalb zwei Ansätze an den obern Ecken. Ein Zettel an der Stufe, worauf die spielenden Engel sitzen, mit der Inschrift: „Joannes Bellinus." Ein Theil des blauen Mantels der Madonna und das linke Bein des h. Sebastian sind retouchirt und beschädigt.

Lanzi (II. 102) und Zanetti (Pitt. Ven. p. 52) datiren diess Bild 1510; aber die Angabe Sansovino's (Ven. Descr. S. 155) dass diess sein erstes vollendetes Oelbild war, das er in Venedig öffentlich aufstellte, ist wenn auch eingeschränkt, doch nicht abzuleugnen; namentlich da sie durch Sabellico (in Moschini, Guida di Ven. II. 58, 67—8) bestätigt wird. Vasari (V, 5) fügt hinzu: dass es vor Giovanni's Bestellung für die Sala del Consiglio gemalt wurde, und dieses Zeugniss wird durch die Behandlung und Ausführung des Bildes bestätigt. Agletti (im Elogio, a. a. O. S. 55) will das Datum bis 1473, was etwas zu früh ist, hinaufschieben; aber er that diess in der Vermuthung, dass Giovanni die Bestellung für den Rathssaal schon 1474 erhielt, — ein Irrthum, zu dem ihn die Annalen des Malipiero veranlassen mochten. (S. die Auszüge in Vasari, Note zu V, 7).

mannigfaltig die Bewegungen der drei musicirenden Engel zu Füssen; liebenswürdig in ihrem stillen ergebenen Nachdenken der geduldige St. Franciscus, der betende Hiob, der aufmerkende Täufer, der verwundete Sebastian, die eifrigen HH. Dominicus und Ludwig; eine breite Schattenmasse, in Hinsicht auf die Dämmerung der Capelle aufgehellt, vollendet die Anziehungskraft des Werkes. Mit den nur ihm wesentlich eigenthümlichen Mitteln schuf hier Bellini für die venezianische Schule etwas dem verzückten Stil des Fiesole entfernt vergleichbares und mehr berechnet, die religiöse Ader seiner Landsleute zu rühren, als der Stil Ghirlandajo's in Florenz. In technischer Beziehung hatte er die Geheimnisse halb-deckender Farben, localer und verschiedenartiger Lasuren ergründet und vermochte die Harmonie der Töne zu schwebenden und schmelzenden Accorden zu stimmen.[1]) Mit Recht erblicken wir den „Canon" der venezianischen Malerei[2]) in diesem Bilde, das nach dem einstimmigen Urtheil aller Geschichtsschreiber Giovanni's Ruhm als Oelmaler begründete[3]) und zu seiner Beschäftigung für den Staat führte. *Gentile Bellini,* der bis dahin ausschliesslich für die Sala del Consiglio von der Regierung besoldet worden war, hatte im Sommer 1479 auf Ersuchen des Dogen den Auftrag erhalten, nach Constantinopel zu gehen. Er sollte am 1. September absegeln; der Zeitpunkt seiner Rückkehr war ungewiss, vielleicht sehr entfernt; sein Einfluss in Verbindung mit dem von Gönnern und Freunden ward zu Gunsten Giovanni's verwerthet, und, vier Tage ehe der ältere Abschied nahm, erhielt der jüngere Bellini die Anwartschaft auf einen Mäkler-Posten im Fondaco de' Tedeschi.[4]) Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode blieb der „Vater der venezianischen Malerei" in der Sala del Consiglio beschäftigt, dessen grosse Leinwand-Bilder die Zahl von sieben nicht überschritten.[5]) Hier, im täglichen

---

[1]) Dennoch ist Giovanni hier nicht so vollendet in der Oeltechnik, wie Gentile es war, als er die Procession der Reliquien des Ev. Johannes für die Scuola dieses Heiligen schuf.

[2]) Agletti; Elogio, 57.

[3]) Vasari, Sansovino, Sabellico; s. d. vorherg. Anm.

In der Sacristei von S. Giobbe. Die Vermählung der H. Catharina, von Boschini (Le Ric. Min., Sest. di Canareggio S. 63), Zanetti (Pitt. Ven. 54), Moschini (Guida di Ven. II. 61) und Selvatico (Guida di Ven. 160) dem Giovanni Bellini zugeschrieben, ist von *Previtali*; s. u. — Eine Jungfrau mit S. Joseph, dem Täufer und Engeln, von Boschini als in der Kapelle des Hospitals von S. Giobbe angeführt, (Le Ric. Min. S. Canareggio, 62) ist verschollen.

[4]) 1479. 29. Aug. S. die Notiz in Illustrazioni del Palazzo Ducale, a. a. O.

[5]) Zu einem derselben, der Seeschlacht, an der Stelle von Fabriano's Fresco, brauchte er elf Jahre. Sansovino (Ven. Desc. S. 328—32), Vasari (V, 8—12), Ridolfi (Le Marav. I. 91—93).

Verkehr mit seinem Bruder erlebte er nach und nach das Auftreten zahlreicher Rivalen und Gehülfen: des *Vivarini*, seines Mitbewerbers, 1488;[1]) des *Cristoforo* von Parma, in seiner Heimath bekannter als *Caselli*, seines Gehülfen im Jahr 1499;[2]) des *Bissolo*, des *Pierino Sante*, *Matteo, Lattanzio da Rimini* und *Marco Marziale*, seiner Mitarbeiter 1492; des *Catena* 1495,[3]) und des *Vittor de Matteo* 1514;[4]) von *Carpaccio* und *Girolamo* (?) seinen Genossen im Jahre 1514—15.[5]) Was Er und die Andern im Lauf dieser Jahre vollendet hatten, wird man auf den Blättern der venezianischen Chronisten verzeichnet finden, wo nicht nur die Gegenstände jedes Bildes, sondern auch die Portraits, mit denen die Compositionen gefüllt waren, beschrieben sind.[6]) Nie war ein Saal so reich an zeitgenössischen Portraits; aber in einem Raum desselben Gebäudes ward noch eine andere und systematischere Sammlung in Friesform, im XVI. Jahrh. durch Tintoretto erneuert, begonnen, an welcher Giovanni Antheil nahm.[7]) Die Anwartschaft auf die „Senseria", wie das Mäkler-Patent genannt ward, verpflichtete den Inhaber, das Bildniss jedes zur Regierung kommenden Dogen in diesen Fries einzufügen.[8]) Bellini trug regelmässig dazu bei und malte wahrscheinlich Duplicate und Wiederholungen von jedem Bildniss; obgleich es unsicher ist, ob diese Verpflichtung schon im Sommer 1480 begann, als er in Erwartung der Bestallung beim Fondaco einen Gehalt von siebzig Ducaten erhielt,[9]) oder erst 1483, als er zum Maler der Regierung ernannt und von den Verpflichtungen seiner Zunft befreit wurde,[10]) so war doch wahrscheinlich das erste Bild, welches er in seiner neuen Bestallung ausführte, das Profil des Giovanni Mocenigo, der von 1478 bis 1485 die Würde des Dogen bekleidete. Dieses Profilbild befindet sich in der Sammlung Correr zu Venedig und obgleich es etwas alter-

---

[1]) S. o.

[2]) Gaye, Carteg. II, 71.

[3]) Ebd.

[4]) Decret des Consiglio dei Dieci vom 27. Febr. 1514, (N. St.) bei Cadorin, Noten zu Gualandi's Memorie, a. a. O. Ser 3. S. 92.

[5]) A. a. O. und Sansovino, (Ven. Descr. S. 333.) — Girolamo starb jedoch schon 1508; s. Lorenzi (Monumenti per serv alla storia del Pal. Duc. P. I. S. 145); ein anderer „*Hieronymus* depentor" ward angestellt 1509, an Stelle eines *Ludovico*, der den Platz des verstorbenen Girolamo eingenommen hatte (ebnds. S. 150.)

[6]) Sansovino und Ridolfi, a. a. O.

[7]) Ridolfi, Le Marav. I, 97.

[8]) Vasari XIII. p. 23; der Preis war acht Scudi. S. ebends.

[9]) 1. Juli 1480. Nachricht in Illustrazioni del Palazzo Ducale; a. a. O.

[10]) Ebds.

thümlich erscheint und die Weichheit am Bildniss des Loredano in der National-Gallerie vermissen lässt, so bleibt es doch ein Bild von schönem warmem Ton[1]) das seinem Meister Ehre macht. Wenn ein Künstler von ausgebreiteter Beschäftigung eine öffentliche Anstellung übernimmt, so muss er sich entweder deren Schmälerung gefallen lassen, oder sich die Annahme von Aufträgen vorbehalten, für die er eine seinem Ruhm entsprechende Belohnung fordern kann. So einigte sich Bellini im Jahre 1483 mit Giovanni Trissino, ihm eine Auferstehung Christi für eine Kapelle des Domes von Vicenza um 200 Ducaten zu liefern,[2]) so malte er kurz darauf für einen unbekannten Besteller die Madonna mit dem Kinde zwischen S. Paulus und S. Georg, in der Akademie zu Venedig, unvergleichlich in der ausserordentlichen Bestimmtheit der Zeichnung, der Breite von Licht und Schatten, dem leichten Fluss der Falten und dem leuchtenden Schmelz der Farben;[3]) so schuf er 1487 die schöne Jungfrau mit dem Kinde in der Akademie zu Venedig, vor der wir zweifeln, ob wir die edle Würde der Mutter oder das frische Leben im Kinde mehr bewundern sollen.[4]) Jedenfalls verschmolz Bellini niemals schöner Modellirung mit Transparenz, goldigen Fleischton mit reicher und geschmackvoller Farbenharmonie. Dank seinem beharrlichen Streben war es ihm gelungen, alle Härte des Auftrags abzustreifen und sich das, was wir den Stil Giorgione's nennen dürfen, anzueignen. Diess war die Zeit, in der *Giorgione* und *Tizian*, beide in seiner Werkstatt, mit einem hohen Grad künstlerischen Vermögens die künstlerische Laufbahn begannen, auf deren Gipfel der Meister eben stand. Damals lernten sie vom Besten was er schuf: den Madonnen, die wir eben aus seiner Werkstatt hervorgehen sahen[5],) und denen, die unmittelbar folgten. Sie durften bewundernd

---

[1]) Venedig, Museo Correr. Nr. 16. a. Holz. M. 0, 61 zu 0, 46; lebensgr. Profil, auf der linken Seite theilweise retouchirt und überfirnisst, auf grünem Grund; s. Vasari V, 4. (Brustbild.)

[2]) Vergl. die Clausel im Testament des Trissino in Ab. Magrinis Elogio di B. Montagna, mitgetheilt in dem Atti dell' Acad. di B. Arti di Venezia. Ven. 8. 1863. S. 43.

[3]) Venedig, Akademie Nr. 424, a. Holz, aus der alten Sammlung Renier; 0, 63 zu 0, 68; Halbfiguren, auf einem Zettel an der gelben Steinbrüstung bez.: „Joannes Bellinus." Hinter der Jungfrau ein rother Vorhang, zu beiden Seiten Luft; rechts S. Georg in Helm und Panzerhemd, das Schwert in der Hand.

[4]) Venedig, Akademie Nr. 94, a. d. ehem. Sammlung Contarini; a. Holz., M. 0, 75 zu 0, 55; wie gewöhnlich an der Brüstung von geädertem Marmor bez: „Joannes Bellinus p. 1487." Erinnert an Giorgione, namentlich in der Behandlung der Bäume; (Halbfig.)

[5]) Der H. Sebastian im Altarbild von S. Giobbe erinnert schon an einen Heiligen-Typus von Giorgione in Castelfranco.

studiren vor der kleinen Madonna aus dem Saal der Admiralität, jetzt in der Akademie, mit ihrem Kranz von Cherubim, ihrer landschaftlichen Ferne, einem der silberklarsten und sorgfältigst behandelten Bildchen das sich denken lässt;[1]) oder vor der Madonna mit dem Kind zwischen Engeln und Heiligen, die 1488 in die Sacristeï der Frari kam, oder dem noch bedeutenderen Votiv-Altarbild, das die demonstrative Frömmigkeit des Dogen Agostino Barbarigo den Nonnen von Santa Maria degli Angeli zu Murano vermachte, oder, um auf weltliche Gegenstände zu kommen, vor den reizenden Allegorien, Verzierungen irgend eines Möbelstücks, die vermuthlich einstmals ein kostbarer Besitz des Catena waren.[2]) Im Laufe eines einzigen Jahres hatte Bellini Zeit gefunden, seinen Verpflichtungen in der Sala del Consiglio nachzukommen, und eine Anzahl Bilder zu vollenden, die allein einen weit längeren Lebensabschnitt minder begabter oder minder hervorragender Künstler in Anspruch genommen hätten.[3]) Doch wird nirgends eine Spur von Eile oder Vernachlässigung sichtbar. In dem Bilde der Frari, wo die Jungfrau das Kind auf ihren Knien hält, und dem lustigen Pfeifen zweier Kinderengel am Fuss des Thrones zuhört, wo Nicolaus, Benedictus und die begleitenden Heiligen in einer milden aber feierlichen Ruhe neben ihr stehen, haben wir zugleich die edelste und geschmackvollste Aeusserung von Bellini's Kunstweise.[4]) Wir dürfen glauben, dass diess das

---

[1]) Venedig, Akademie Nr. 313. a. Holz. M. 0, 77 zu 0, 61, ehem. im Magistrato della Milizia di Mare, zu Venedig. Zu beachten das gesunde Fleisch von Mutter und Kind, ihr Lächeln und ihre Behaglichkeit. Sie ist mütterlich-frauenhaft; die Cherubim geben dem Vorgang eine geheimnissvolle Tiefe. Die Landschaft ist warm, klar, silbern und überaus delicat behandelt; der blaue Mantel, was nicht zu übersehen, übermalt und die Wange der Jungfrau durch Putzen und Restauriren beschädigt; dasselbe geschah dem Fleisch am Leibe des Kindes. S. d. Abb. in Zanotto Pinac. dell' Acad. di Venez. Fasc. XXIX. (Halbfig.)

[2]) Vincenzo Catena, in einem seiner Testamente, datirt 1525, hinterlässt seinem Testamentsvollstrecker Antonio de Marsilio „ein Stück Mobiliar von Nussbaum mit gewissen kleinen Figuren, gemalt von „Miser Zuan belino" (s. Jahrb. I. S. 60.)

[3]) Die Gegenstände der beim Brande 1477 zu Grunde gegangenen Wandgemälde auf Leinwand, waren folgende: 1. Die Seeschlacht zwischen Otto und dem Dogen. 2. Die Demüthigung des Kaisers vor dem Dogen in S. Marco. 3. Der Papst verleiht dem Dogen den Schirm-Baldachin. 4. Begegnung des Papstes, des Kaisers und des Dogen in Rom. 5. Der Papst verleiht dem Dogen das Banner. 7. Der Papst und seine Gäste in feierlichem Aufzug in S. Giovanni in Laterano. 7. Die Auffindung des Papstes im Kloster der Carità. (S. Vasari V. 6—12; Sansovino 828—30, und Ridolfi, Le Marav. I. 89, 93.)

[4]) Venedig, Frari. a. Holz. Gestalten von etwa $^1/_4$ Lebensgr. Vorn am

Juwel war, vor welchem Cima stand, bestrebt, seine Schönheiten dem Gedächtniss einzuprägen und sie selbst wiederzugeben, wie Francia empfinden mochte bei der Betrachtung einer Madonna von Perugino. Jeder Theil gehört als natürliche Ergänzung zu dem Uebrigen; die Jungfrau schön und nachdenklich, die Kinder lieblich in ihren Blätterkränzen; die Heiligen von untadelhaften Verhältnissen, jede Einzelheit hingesetzt mit der reizvollen Sicherheit, wie bei Van Eyck oder Antonello, als ob sein Streben gewesen wäre, mit dem grossen gleichzeitigen Meister der Bildnisse in Wettstreit zu treten, dessen herrliches Portrait im Louvre, mit dem blitzenden Auge, und doch so massig gehalten, dass es auch von Ferne günstig wirkt, wohl zur Nacheiferung anspornen mochte. In dieser Vereinigung von deutlichen und höchst vollendeten Einzelheiten mit der Gesammtwirkung, in der Kraft des Helldunkels wie in Wahrheit und Fülle der Färbung konnte Bellini sicher nicht weiter gehen, ohne in übertriebene Schärfe bei der Wiedergabe der Formen zu fallen. Technisch betrachtet zeigt dieses Bild die Anwendung transparenter Fleischtöne auf hell durchscheinendem Gipsgrund, während im Votivbild des Antonio Barbarigo Bellini sein Verfahren ändert, die Fleischtheile im Licht mit solid deckendem Impasto anlegt und das Licht aufsetzt statt es durchschimmern zu lassen. Hier zum ersten Male bekennt er sich zu den Grundsätzen, denen Gentile folgte, und die er auf der „Procession der Reliquien" in Anwendung gebracht hatte. Wer von Allen denen, die Murano besucht und die Kirche San Pietro Martire betreten haben, kennt nicht das herrliche Bild mit seinem geschmacklosen Rahmen des XVII. Jahrh., auf welchem der Fürst Venedigs, geleitet von S. Marcus und S. Augustinus in aller Pracht von Goldstoff und Hermelin, doch mit aller Demuth eines Sünders vor der Jungfrau kniet?[1]) Wen entzückt nicht die liebliche Ruhe der Jungfrau,

---

Piedestal des Thrones die Inschrift: „Joannes Bellinus p. 1488." Gestochen in Janotto, Ginac. Ven. Jasc. 34.

[1]) Murano, San Pietro Martire. Diess Altarbild war Jahrhunderte lang in Santa Maria degli Angeli zu Murano, ein Kloster, das Barbarigo vor seiner Wahl zum Dogen im Jahr 1486 verwaltete. Zwei seiner Töchter waren Nonnen in demselben und er spendete verschiedene Geldsummen zu seinem Besten. Agostino's Testament, abgedruckt bei D. V. Zanetti (Del Monastero di S. M. degli Angeli, 8. Ven. 1863. S. 57 fg.) berichtet uns, dass Bellini's Gemälde bis zum Juli 1501 eine Zierde des Palastes Barbarigo war und nach dem Tod des Dogen auf den Hochaltar von S. Maria degli Angeli versetzt wurde. Auf dem Marmor-Rand der Thronstufe stehen die Worte „Joannes Bellinus, 1488" darüber die Dogenmütze, das Wappen der Barbarigo und die Chiffre „A. B." Lange durch Uebermalungen entstellt, ist die Oberfläche jetzt wenigstens rein, aber die Köpfe des H. Marcus und des Dogen sind durch die Restauration getrübt, das Blau und Roth in der Tunica

ihren Knaben auf den Knien, der beim Schall der Viola und Guitarre seinen Segen spendet? Welcher Reiz auf diesen Kindern oder auf der wundervollen Reihe von Cherubim-Köpfen die auf Wölkchen um die purpurnen Vorhänge schweben; wie anziehend die Vegetation der Landschaft und ihrer Beete voll Kräuter und Blumen in denen Kranich, Pfau und Rebhuhn gesellt sind! Wie edel die Verhältnisse der Heiligen, wie grossartig und wahr das Portrait des Dogen! In der That: hier sind die mächtigen Gegensätze von Licht und Schatten in leuchtenden und verschmolzenen Tönen vereinigt, hier umfliesst Luft die Gestalten und lässt sie lebendig sich vor uns bewegen, Natur ist durch Geist und Gaben veredelt[1].)

Entschwindet der starke Eindruck dieses Bildes aus dem Auge, so dürfen wir uns den Allegorien in der Akademie zuwenden, wo eine geniale Phantasie Scenen von sonderbarer Bedeutung ihren eignen Reiz verliehen hat. Eine Schlange, die zwei männliche Körper umwindet, erschrickt vor dem Züngeln einer andern, die sich aus der Höhlung einer Muschel hervorwälzt, — unübertrefflich lieblich und glänzend in solider Leuchtkraft der giorgionesken Behandlung.[2]) Der Wagen des Bacchus von Kindern gezogen, gefolgt von einer gestiefelten Gestalt in fliegendem Gewande mit Lanze und Schild; lebhafte Färbung, geschmeidige Bewegung und klassischer Typus erinnern an des Künstlers Studien nach Mantegna und Donatello.[3]) Die nackte Geliebte eines Edeln, auf einem Fussgestell, zeigt auf das Bildniss ihres Herrn im Spiegel, und Putten mit Trompete und Trommel spielen zu ihren Füssen; das lebenswahre Abbild einer venezianischen Schönheit mit Andeutung der Fruchtbarkeit.[4]) Ein Weib sitzt in einem Boot mit einem Kinde, das einen Globus hält, andere spielen Flöte und Sirenen durchfurchen die Wasserwirbel.[5]) Der

---

und den Mänteln der Jungfrau und des Marcus sind neu. Die best-erhaltenen Stücke sind die Cherubim. Die Gestalten sind fast lebensgross.

[1]) Aus demselben Jahr 1488 besitzen wir ein Portrait (a. Holz), halblebsgr. Brustbild, auf einem Röllchen bz. „Johannes Bellinus, 1488,“ in Dudley House; das Bild eines Mannes von 35 Jahren, mit röthlichem Bart in schwarzer Mütze (die Hand neu); Hintergrund Landschaft. Die Oberfläche so durch Restauration beschädigt, dass ein Urtheil über den ursprünglichen Werth der Tafel nicht mehr möglich ist.

[2]) Venedig, Akademie. Nr. 237; auf einem Zettel bezeichnet: „Joannes Belinus p.“ Die Ferne, eine Landschaft mit Hügel und Schloss durch Uebermalung des Himmels unharmonisch geworden; a. Holz; m. 0, 33 hoch 0, 22 br.

[3]) Venedig, Akad. Nr. 235, a. Holz. m. 0, 30 br. 0, 32 h., die Luft beschädigt.

[4]) Venedig, Akad. Nr. 236 a. Holz. 0, 34 br. 0, 21 h.

[5]) Venedig, Akad. Nr. 234 a. Holz. 0, 30 h. 0, 32 br. Die Luft neu. —

Stil ist klassicirend wie auf antiken Cameen, er erinnert an die Florentiner Pollaiuolo und Botticelli, verräth das Studium der in den Museen der venezianischen Paläste aufgespeicherten Antiken und athmet den Geist der späteren Bacchanalien Tizians. Allein die Empfindung, die Gegenstände und die Behandlung dieser Dinge ist nicht sowohl ein Vorspiel der Kunst Tizians, sondern der des Giorgione, und man muss unbedingt überrascht werden von der Uebereinstimmung des Geistes, welche diese Allegorien des Bellini und die dem Barbarelli in den Uffizien zugeschriebenen Bilder dieser Art vereinigt.[1])

Hatte Bellini nun fast Alles erreicht, was in Tempera und Oel von ihm erwartet werden konnte, so hatte er nun noch eine Probe zu bestehen, um den Umkreis seines künstlerischen Schaffens zu erfüllen. Er war noch nicht, so viel wir wissen, mit Fresco-Malerei beschäftigt gewesen: vielleicht hatte das Klima Venedigs seine Gönner abgehalten, ihm Aufgaben in dieser Technik zu stellen. Jetzt bot sich eine Gelegenheit auf dem Festland, und wir glauben mit Recht zu vermuthen, dass er im Jahre 1490 das Grab des Senators Onigo in San Niccolo zu Treviso gemalt hat. Lange Zeit war dieses Denkmal durch den Einbau von Chorstühlen an seinem untern Theile erheblich in seiner Wirkung beeinträchtigt; allein seit der Entfernung derselben sind die wahren Verhältnisse des Ganzen und die Schönheit der Decoration ans Licht gekommen. Ein Marmor-Sarkophag bildet den Mittelpunkt, umgeben von einem Rahmen, den ein kräftig vorspringendes Gebälk bedeckt. Das Wappen Innocenz' VIII. ist am Gebälk befestigt, dessen Ausladungen Gehänge von Trophäen tragen. Der Sockel des Rahmens ruht auf einem Gesims, auf dessen Ecken zwei Krieger, jeder mit einem langen Schwerte bewehrt, stehen. Fries und Täfelung darunter umrahmen zwei Medaillons mit nachgeahmten Bas-Reliefs: ein Kampf zwischen Satyrn und Sirenen, und ein Reitergefecht. Offenbar kann ein so freies und grossartiges im reinsten venezianischen Stil ausgeführtes Werk von keinem Andern, als von Giovanni Bellini herrühren; aber es ist bemerkenswerth, wie ein so lang an die Staffelei gewöhnter Meister so furchtlos sich an das Fresco wagte. Geschmackvolle und freie Zeichnung walten ebensowohl an den Basreliefs als den einfarbigen Ornamenten und die Krieger auf dem Postament sind mit kräftig eingedrückten Umrissen von kühner Bestimmtheit

---

Ausser diesen gehört zu derselben Reihe noch Nr. 238, ebendas. a. Holz, m. 0, 27 h. 0, 18 br.; ein Weib mit Flügeln und Klauen, und verbundenen Augen; die Luft neu, wie auf dem vorigen.

[1]) Uffizien, Nr. 630; ehemals in der mediçäischen Villa Poggio Imperiale. (vgl. unten b. Giorgione.)

umschrieben; die Lichter sind transparent genug, um den hellen Grund durchscheinen zu lassen; die Halbtöne grünlich-grau, die Schatten neutral und gelegentlich ins bräunliche gebrochen; hie und da erhöht ein Tüpfchen Roth auf einer Lippe oder einer Wange in meisterlicher Weise die Wirkung.[1])

Während diese und so viele andere Aufgaben Bellini's Aufmerksamkeit beanspruchten, wird er wahrscheinlich die Wandgemälde des Rathssaales einigermaassen vernachlässigt haben. Um seinen Eifer zu beleben, hatte ihn der Rath der Zehn im Jahre 1483 mit dem Titel eines „Pittore del Dominio" beehrt und sein Einkommen durch Befreiung von den Zunftsteuern erhöht.[2]) Im Jahre 1488 versuchte man, seine Eifersucht durch Anstellung Vivarini's als Mitbewerber anzuregen. 1494 drängte man ihn mit der Concurrenz des Perugino.[3]) Nach diesen wiederholten Erinnerungen widmete sich endlich Giovanni fast ausschliesslich seinen öffentlichen Arbeiten. Inzwischen fand er doch noch die Zeit, nebenher die Taufe Christi für die Kirche Santa Corona zu Vicenza zu malen.[4])

---

[1]) Treviso, San Niccolò. Das Datum, 1490, ist auf dem Marmor-Sarkophag. Einige Theile der Kleidung haben die Farbe verloren, übrigens ist das Fresco noch wohl erhalten, da es auf geglätteten Mörtelgrund gemalt ist. Ridolfi (Marav. I. 86) schreibt es dem Antonello zu.

[2]) Illustrazioni del Palazzo Ducale, a. a. O. Decret vom 26. Febr. 1483.

[3]) Gaye, Carteggio, II. 69. 70 und passim, in Perugino. Der umbrische Meister sollte die Zwischenräume zwischen den Fenstern an der nördlichen Wand mit der Schlacht von Spoleti, wie sie genannt ward (Ghiaradadda), und einem andern Gegenstand, sowie mit den entsprechenden Dogen-Portraits im Fries, ausfüllen.

[4]) Vicenza, Santa Corona. Die technische Behandlung dieses Bildes scheint die Angabe Agletti's, der, ohne die Quelle zu nennen, 1501 als das Jahr der Ausführung angiebt, zu bestätigen. (Elogio a. a. O.) Das Bild könnte etwas älter sein. Das Datum wird weder von Boschini (Gioielli di Vicenza, Venedig, 1676 12° S. 70), noch von Vendramin Mosca (Descrizione di Vicenza, 1779 8°, I. S. 14) angegeben, aber beide sagen ganz richtig, das Bild schiene von Giorgione gemalt zu sein. Die Luft ist durch Reinigung abgerieben worden; das Gesicht des Engels zur Linken und die Füsse des Heilandes sind retouchirt; restaurirt oder ganz erneuert sind die Köpfe von Gott Vater und dem Täufer, das Blau im Mantel des Gott Vater und das Haar der beiden Engel zur Linken. Der Restaurator hat einen Papagei in die Nähe des offenen Zettels unter den Füssen des Täufers gemalt, auf dem die Bezeichnung: „Joannes Bellinus". Die Farbe droht überall abzublättern. Auf Holz, oben gerundet, lebensgr. Figuren. Das einzige andere Beispiel einer Taufe Christi von Bellini, das Venezianische Schriftsteller erwähnen, ist ein von Boschini (Le R. Min.; Sest. di Castello, p. 35) und Sansovino (Ven. Descr. 47) beschriebenes in San Giovanni del Tempio zu Venedig, jetzt verschollen; ein anderes, von Ridolfi erwähnt (Le Marav. I. 88) aber von Boschini dem *Cima* zugeschrieben (Le Ric. Min., Sest. di D. Duro, 34) in der Kirche der Carità zu Venedig, ist gleichfalls verschollen.

Hier ist der Meister in seiner Technik so weit vorgeschritten, dass er unmittelbar den Stil von 1505 in vollkräftigem Impasto und leuchtendem Goldton voraus ahnen lässt. Edel in Umriss und Stellung steht Christus auf einer Bank von Kieseln; der Typus seiner Formen grossartig, das Fleisch weich; energisch ist der Täufer am Ufer, das Wasser ausgiessend; voll ruhiger Erwartung die drei Engel zur Linken, während Gott Vater mit ausgestreckten Armen von oben, aus ruhigem Abendhimmel, in ein Thal herabblickt, das die Spitzen entfernter Hügel abschliessen. Allein während diese Taufe Christi allen Fortschritt erkennen lässt, den Bellini mit wachsender Meisterschaft errang, erscheint sie doch nicht so gänzlich frei von der älteren Behandlungsweise und der eigenthümlichen Modellirung des Malers, wie die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Heiligen, die er 1505 für S. Zaccaria zu Venedig vollendete; ein Altarwerk, in welchem uns Bellini mit einem Sprung mitten unter die Venezianer der modernen Epoche versetzt.[1]) Im Aufbau der Composition ist kein wesentlicher Unterschied gegen die früheren in S. Giovanni e Paolo oder S. Giobbe. Die Jungfrau sitzt mit dem segnenden Kind zwischen vier Heiligen in der Halbkuppel einer gewölbten Kapelle und ein Engel spielt die Geige auf den Stufen ihres Thrones. Nicht die Anordnung, so grossartig sie ist, überrascht durch ihre Neuheit. Die vorzüglich bemerkenswerthe Eigenschaft des Bildes ist vielmehr die Tiefe von Licht und Schatten; eine Eigenschaft, durch die sich *Giorgione*,[2]) *Sebastian del Piombo* und *Tizian* auszeichneten; erzielt, wie sie alle sie zu erzielen gelernt hatten, durch eine höchst kunstvolle Concentration von milder und klarer Wärme auf bestimmten Theilen des Gemäldes. — Bis zu diesem Zeitpunkt giebt es noch kein Beispiel grosser monumentaler Kunst in dieser Schule, keines, in welchem Composition, Ausdruck, Bewegung, Wirkung und Farbe in so reichem Maasse mit Freiheit der Hand vereinigt sind. Es liesse sich vielleicht etwas an den eckigen und untersetzten Verhältnissen in den Gesichtern und Gliedern einiger Gestalten, wie bei S. Petrus mit dem gegen den Beschauer vorgeneigten Haupte, oder bei dem bärtigen in sein Buch vertieften Hieronymus zur Rechten, aussetzen. Man möchte einen

---

[1]) Venedig, San Zaccaria, lebensgr., oben gerundet. Auf einem Zettel zur Linken des Engels bezeichnet: „Joannes Bellinus, MCCCCCV." Nach Paris entführt im Anfang dieses Jahrhunderts und dort auf Leinwand übertragen, zeigt es noch theilweise Retouchen; namentlich ist der Kopf der Jungfrau an der Schattenseite beschädigt; die Linke der h. Catharina verdorben und das Haar der Magdalena restaurirt.

[2]) Die spätern Venezianer geben sämmtlich an, dass Bellini hier von Giorgione beeinflusst worden, vgl. dagegen unten bei Giorgione; und s. Zanetti, Pitt. Ven. 51.

idealeren Typus an Stelle des stumpfnasigen Profils der Magdalena wünschen [1]) oder eine minder plumpe S. Catharina; aber alle Unvollkommenheiten verschwinden in den grossen Gegensätzen von Licht und Schatten, in der Breite und dem Schmelz der Modellirung, der Festigkeit und Gleichmässigkeit der saftigen Pinselführung, in der gewaltigen und geheimnissvollen Offenbarung von Geist, die sich der Beschreibung entzieht aber sich immer mit der Reife des Könnens bei Künstlern von hervorragender Begabung entfaltet. Was bei Giovanni früher das Ergebniss von Lehren gewesen sein mochte, ist hier die Frucht eines vollendeten Bewusstseins der Meisterschaft, und in Bezug auf die Farbe wird hier durch eine absolute Sicherheit der Hand hervorgebracht, was in früheren Tagen das Resultat des Suchens und Versuchens gewesen. Auf den Altar von S. Zaccaria gestellt, für den es ausgeführt wurde, hat das Bild die perspectivische Anordnung, welche genau zu seinem Platz und den Linien der umgebenden architektonischen Umrahmung stimmt; seine Haltung ist auf das durch das grosse Fenster der Kirche einfallende Licht berechnet. Es ist ein Meisterstück derjenigen Art, welche Vasari die „moderne“ nennt.

Wir haben wenig Anhalt zu beurtheilen, welche Wirkung dieses Bild auf die gleichzeitigen Maler hervorbrachte. Bellini stellte hier offenbar eine gewaltige Neuerung der Kunstweise derer gegenüber, die noch die mantegneske Ueberlieferung hochhielten, und zwar im vorgeschrittenen Alter, während jüngere Leute sich völlig begnügt haben würden, im Besitz des Erreichten auszuruhen. Aber er durfte sicher sein, dass die heranwachsende Generation von Meistern, die Tizian und die Giorgione, seinen Spuren folgen und ihn doch als Führer verehren würden, mochten auch die Leute von der alten Schule darob murren. [2]) Es war um diese Zeit, dass *Albrecht Dürer* von Nürnberg nach Venedig kam und, von dem Haupte des reichen Hauses Fugger beschützt, mit den einheimischen Meistern zu concurriren begann. Das kleine Gelichter derselben zeigte sogleich seinen Neid in Verfolgung; sie liessen ihn als Fremden durch die Zunft in Geldstrafe nehmen, bedrohten ihn, tadelten seine Werke und benutzten sie doch hinter seinem Rücken. [3]) Wunderlich genug war der schlimmste Vorwurf, den man ihm zu machen hatte, dass er die Antike nicht zum Muster genommen; [4]) aber während die gemeine Heerde so

---

[1]) Dies wird ein Lieblings-Typus von *Seb. del Piombo*, *Pordenone* und *Pellegrino*.

[2]) „Er (Bellini) ist ser alt und ist noch der pest im gemell“ sagt Dürer. (Dürer an Pirkheimer, Febr. 1506; s. Jahrb. I. 202.)

[3]) Ebds.

[4]) Ebds. Und gerade diesen Vorwurf macht Vasari dem Bellini und den

die Zähne zeigte und durch ihre Feindseligkeit Dürer warnte, sich nicht in ihre Gesellschaft zu begeben, hiess Giovanni den Fremden von jenseits der Alpen willkommen, ja suchte selbst etwas von seiner Hand zu erwerben, und Dürer hat in seinen Briefen an Pirkheimer nichts als Lob für die Liebenswürdigkeiten des alten Venezianers.[1]) Mit der Zeit entstand die Frage: ward Dürer von Bellini beeinflusst, oder hat Bellini durch die Berührung mit Dürer eine Umwandlung erfahren? Vasari unterliess nicht zu bestätigen, und er that diess mit betonter und unnöthiger Schärfe, dass das Bacchanal von 1514 eine Copie nach Dürer war,[2]) während er doch höchstens hätte sagen dürfen, dass der Stil des Faltenwurfs in diesem Meisterwerke einigermaassen in Dürers Weise eckig und gebrochen erscheint, wie er es gleichzeitig in den Werken des *Giorgione* und *Boccaccino*, bei *Carpaccio*, dem Signorelli des Nordens, oder bei *Montagna* war. In jenem selben Altarbild aber, nach dem Bellini copirt haben sollte, das Dürer auf Bestellung der Fugger für San Bartolommeo zu Venedig malte, das dann durch Rudolph II. nach Prag kam und sich dort im Kloster Strahow befindet, hätte Vasari etwas finden können, was viel eher nach einer Nachahmung des Bellini aussieht.[3]) In diesem äusserst beschädigten Bilde, auf welchem die Jungfrau den Kaiser Maximilian in Gegenwart eines Papstes und einer zahlreichen Versammlung mit Rosen bekränzt, gleicht ein violinspielender Engel zu ihren Füssen

---

Venezianern. (XIII, 18.) Vgl. den Streit zwischen Herman Grimm (Kunst und Künstler a. a. O. VII. u. VIII) und Waagen (Zeitschr. für bild. Kunst I. Nr. 5) über den Sinn der betr. Stelle in Dürers Brief.

[1]) Ebds.

[2]) Vasari XIII, 23.

[3]) Dass das Bild aus S. Bartolommeo dieser Kirche von Christoph Fugger gewidmet wurde, berichtet Sansovino (Ven. Desc. a. a. O. S. 135). Auf Befehl Rudolphs II. von Habsburg wurde es nach Prag gebracht (Roth, Leben A. D. 18°. Leipzig 1791, S. 23; Van Mander, het Sch. Boeck., Fol., Amst. 1618, S. 131) und in S. Bartolommeo durch eine Verkündigung von Rotenhammer ersetzt. (Boschini, Le Ric. Min., Sest. di San Marco, S. 108.) Dass es eine Darstellung der Jungfrau mit Heiligen war („Marienbild"), sagt Dürer selbst in seinen Briefen (Dürer an Pirkheimer, im British Museum, abgedruckt von Waagen in den Wiener „Recensionen", und wieder abgedruckt in Herman Grimm's „Künstler und Kunstwerke. VII, VIII, 1865, S. 166—67). Dass das Bild im Kloster Strahow mit dem erwähnten identisch ist, geht aus dem Stil und aus der Inschrift hervor: „Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus, MDV." Eine Copie des Bildes im Museum zu Lyon mit derselben Inschrift und einigen beträchtlichen Aenderungen in der Anordnung der Composition gehört einem Nachahmer aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an. Sie wurde von Napoleon aus Wien entführt und dem Museum zu Lyon überwiesen. S. die Documente in Ris, Les Musées de province, II. 379.

viel eher einem von Bellini's Kindern als irgend einem, das Dürer vorher gezeichnet hatte.[1]) Dürer versichert in mehr als einem seiner Briefe: er habe Diejenigen, die ihn als unerfahren im Colorit getadelt, durch seine Erfolge Alle zum Schweigen gebracht und sie genöthigt, zu bekennen: sie hätten schönere Farben nie gesehen. Es wird niemand das Missverständniss begehn, anzunehmen, Dürer habe den Venezianern irgend ein Geheimniss des Colorits lehren können. Sie beherrschten und verwendeten das System der Oelmalerei, wie sie es durch Antonello von den van Eycks überkommen hatten, in ihrer eignen, von der seinigen ganz und gar abweichenden Weise. Aber doch übte er, bei seiner künstlerischen Grösse, unzweifelhaft einen wichtigen Einfluss auf die Künstler Ober-Italiens aus, deren Aufmerksamkeit er auf die nothwendige sorgfältige Durchbildung des Einzelnen bei der Wiedergabe der Natur hinlenkte. In allen anderen Beziehungen hatte er mehr Belehrung zu empfangen, als zu geben. Zwei von seinen in Italien befindlichen Bildern, offenbar in Venedig entstanden, sind der Christus unter den Schriftgelehrten, eine geringe Composition von rothem Colorit in der Gallerie Barberini zu Rom[2]) und ein Apostelkopf von ähnlichem Gepräge in der Gallerie Spannocchi zu Siena;[3]) aber das edelste Erzeugniss seines Pinsels aus jenen Tagen ist das kleine Crucifix im Museum zu Dresden.[4]) In Verhältnissen, Energie, Leben und edlem Ausdruck ist diess köstliche Werk den Schöpfungen Leonardo da Vinci's ebenbürtig. Das Fleisch ist weich modellirt, mit unübertrefflicher Festigkeit des Auftrags und sattestem Schmelz der Farbe behandelt; die liebevolle Ausführung des Einzelnen erstreckt sich bis auf die Härchen am Körper und das Glanzlicht im Auge. Ein Juwel solcher Art mochte wohl die Aufmerksamkeit der grossen Venezianer erregen und sie veranlassen, die Natur mit grösserer Sorgfalt, als sie gewohnt waren, zu studiren; es ist kaum zu bezweifeln, dass Studien von dieser Art für *Tizian* die treibende Ursache wurden, das Wunderwerk

[1]) In Grimm (Künstler und Kunstwerke, a. a. O. VII. VII. 1865. S. 150—62) eine Photographie der Strahow-Madonna. Das Bild ist auffallend verwischt und verblichen.

[2]) Rom, Palazzo Barberini, a. H., ganz dünn gemalt, die Schatten gestrichelt wie auf einem Kupferstich; bez. 1506.

[3]) Siena, Akademie, Gallerie Spannocchi, Nr. 29, mit einem Monogramm und den Ueberresten einer Inschrift; der kräftige Ton verräth ein Streben nach Nachahmung von Boccaccino's tiefen Farben, aber das Impasto dünn wie beim vorigen.

[4]) Dresden, Museum; a. H., 7'' h., 6'' br.; erkauft in der Versteigerung der Sammlung Böhm in Wien, December 1865. Die Ferne Luft und eine Landschaft von sehr niedrigem Horizont; bez. mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1506 (nicht 1500, wie gewöhnlich gelesen wird).

seiner Jugend, den „Christus mit den Zinsgroschen“ zu unternehmen und zu vollenden. Es ist nicht zu verwundern, dass Dürer sich durch die Aufmerksamkeit Bellini's geschmeichelt fühlte. Bellini war von den venezianischen Nobili seiner Zeit hoch geachtet, von Literaten, Dilettanten und Sammlern durch Gunstbezeugungen verwöhnt. Ariosto zählte ihn zu den Lieblingen seiner Muse; Pietro Bembo, der bei Beginn des Jahrhunderts im Lieben und Dichten schwelgte und seine Dienerschaft ebenso wie seine Freundinnen wechselte, schrieb Sonette auf Bellini's Portrait seiner Flamme[1]) und sass ihm selbst zu seinem Portrait;[2]) die Marchesa Isabella von Mantua erbat durch die Vermittelung des Dichters ein Bild für ihren Salon. Und so unabhängig war die Stellung Bellini's, dass als Bembo den Bitten der Dame zu willfahren versprach, er sich kaum auf die Kraft seiner eigenen Ueberredungskunst verliess, sondern sich noch um die guten Dienste mehrerer Freunde und Gönner Giovanni's bewarb. Die Marchesa hatte schon um die Zeit, als *Mantegna* seinen wohlbekannten Cyklus von Allegorien, mit denen er den Palast zu Mantua schmückte, vollendet hatte, einen vergeblichen Versuch gemacht, eine ähnliche Schöpfung von Bellini zu erlangen. Seine Entschuldigung für die Ablehnung ihrer Wünsche war die, dass er mit andern Arbeiten zu beschäftigt sei; ängstlich bemüht aber, den Unwillen einer so mächtigen Dame zu besänftigen, sandte er eine „Geburt Christi“ nach Mantua, in der Hoffnung damit seinen guten Willen zu beweisen.[3]) Bei Gelegenheit von Bembo's Besuch in Mantua im Sommer 1505 erneuerte die Marchesa ihren Wunsch, und zwar mit solcher Hartnäckigkeit, dass Bembo neue Vermittlungsversuche versprach. Im August ging er demzufolge mit Paolo Zoppo in Bellini's Werkstatt und beide liessen ihr Geschütz mit solchem Erfolg spielen, dass Bembo seiner Gönnerin schreiben konnte: „Die Festung sei geneigt sich zu ergeben“;[4]) indessen rieth er der Marchesa noch, einen eigenhändigen Brief zu schreiben und so sandte sie ihm im fol genden October eine ihrem Secretär dictirte Zuschrift: wie dankbar sie sei für die Uebersendung der „Geburt“, aber wie sehr sie wünsche, dass die „Historien“ seines Schwagers Mantegna durch eine Historie von

---

[1]) Vas. V. 16, und Bembo. Opere, Milano, 8⁰. 1708. Vol. II. S. 21 und 22. Das Bild wird besungen im Sonnet XV. und XVI, ist aber jetzt nicht mehr nachzuweisen.

[2]) Ridolfi, Le Marav. I. 96. Verschollen.

[3]) Die Existenz dieses Bildes ist nicht mehr nachzuweisen.

[4]) Bembo an Isabella. 27. Aug. 1505. (Darco; Arti di Mantova, a. a. O. II. 60. Gaye, Cart. II. 76.)

seiner Hand ergänzt werden möchten." [1]) Giovanni antwortete, vermuthlich, mit einer Zusage und erbat die Maasse der Leinwand, worauf die Marchesa erwiderte, Bembo werde im Mai in Mantua sein und einen Gegenstand angeben, über den ihm später das Nähere mitgetheilt werden würde. [2]) Bembo aber hatte durchaus keine Eile das fieberschwangere Mantua zu besuchen und als er Bellini gegen Ende November gesehen hatte und ihn noch geneigt fand, den Auftrag anzunehmen, [3]) beschloss die Marchesa, nun selbst einen Gegenstand zu wählen und theilte denselben Bembo zur Beurtheilung mit. [4]) Bembo warnte in seiner Rückantwort, den Empfang bestätigend, die Marchesa, das Talent eines Mannes „der seine eigenen Wege zu gehen liebte", nicht durch bestimmte Anweisungen in Fesseln zu legen, und fügte hinzu: wenn sie den Mantegna antreiben wolle, gewisse Versprechungen zu erfüllen, die er gegenüber dem venezianischen Nobile Francesco Cornelio eingegangen war, so wolle dieser Herr seinerseits behülflich sein, Bellini zur Erfüllung seiner Verpflichtungen anzuhalten. [5]) Inzwischen sandte Isabella, um die Sache zu sichern und vielleicht in der Hoffnung, zwischen den Brüdern Eifersucht zu erregen, einen Beauftragten an Gentile Bellini, um ihn zu fragen ob er ein Wandgemälde für den Palast San Sebastiano ausführen wolle. [6]) Es erfolgte einfach eine ablehnende Antwort und als letzter Versuch wurde wieder Bembo angewiesen, Bellini zu sondiren. Seine Antwort datirt vom Mai 1506 [7]) und wahrscheinlich liess sich nunmehr Bellini, wenn überhaupt, bewegen, das verlangte Werk in Angriff zu nehmen. Wir besitzen keine Nachricht über die Absendung eines Bildes nach Mantua, [8]) aber vorausgesetzt, dass Isabella für die Concurrenz mit Mantegna einen geist-

[1]) Capilupi an Giov. Bellini, Mantua, 19. Oct. 1505. (Darco, a. a. O. II. 60. Gaye, II. 80.)

[2]) Capilupi an Gio. Bellini. (Gaye, II. 81 und Darco, II. 61.)

[3]) Bembo an Isabella. Venedig, 20. Nov. 1505. (Darco, II. 61. Gaye, II. 79.)

[4]) Dies ergiebt sich aus dem Text des Folgenden.

[5]) Bembo an Isabella. Venedig, 1. Jan. 1506. (N. S.) (Gaye, II. 81. Darco, II. 57.)

[6]) Brief eines Unbekannten an Francesco, Marchese von Mantua; Venedig, 17. April 1506. (Darco, II. 63—64.)

[7]) Bembo an Isabella. Venedig, 13. Mai 1506. (Gaye, II. 82. Darco, II. 64.)

[8]) Der Catalog der Mantuanischen Bilder, die von Daniel Nys an Carl I. von England verkauft wurden, erwähnt Bellini's Namen nicht; in den Inventaren von 1627 und 1700 in Mantua finden wir nur eine Madonna mit dem Kinde und S. Sebastian, und eine Madonna mit dem Kinde, S. Johannes d. T., S. Johannes Ev., Hieronymus und S. Catharina; beide Bilder verschollen (Darco II. 161). Ebenso erfahren wir, dass Bellini ein Portrait der Isabella malte (Pungileoni, Giornale Arcadico, vol. I. 258, bei den Herausgebern des Vasari V. 16), aber auch diess ist verschollen.

lichen Gegenstand bestellte anstatt einer Allegorie, so dürften wir vermuthen, dass Bellini ihr die herrliche Tafel mit dem Tod des Petrus Martyr gesendet, die ehemals das Haus des weiland Andrea Schiavone zu Venedig zierte und später in die Sammlung des Sir Charles Eastlake überging. Wir haben gesehen, wie bewundernswürdig Bellini Landschaften in den Hintergrund seiner Votiv-Altargemälde malte. Auf diesem Bilde aber schuf er recht eigentlich das mustergültige Vorbild jener Landschafts-Bilder, in denen Giorgione und Tizian so berühmt wurden, deren eigenthümlicher Zug es ist, dass die Figuren der Oertlichkeit, in die sie gestellt sind, völlig untergeordnet erscheinen. In der Composition oder der sprechenden Darstellung des Vorgangs ist Bellini hier in der That nicht glücklich; sein Petrus Martyr liegt zur Linken in sonderbarer Stellung ermordet am Boden und derselbe Petrus Martyr flieht kaum ernstlich vor dem Dolch des Mörders; allein der Vorgrund ist nur der Rahmen eines dichten Waldes in welchem Holzfäller die Aexte handhaben, Schäfer ihre Heerden weiden, während wir durch eine Lichtung zur Linken wie über eine Brücke einer anmuthig in einem Halbkreis von Hügeln gelegenen Stadt entgegengehen, und die lichten Töne der Ferne durch den Rahmen des Laubes schimmern. Das Motiv erinnert an Castelfranco, den Geburtsort Barbarellis, mit seinen Hainen und seiner üppigen Vegetation; und Nichts kann die reiche und verschmolzene goldige Farbe übertreffen, mit der diese schönen Umgebungen hier dargestellt sind. [1])

Wie schwer es Bellini geworden sein mag allen den Anforderungen die das Jahr 1505 an seinen Fleiss stellte nachzukommen, können wir daraus schliessen, dass er nicht nur die Madonna von S. Zaccaria vollendete, sondern auch einen S. Hieronymus zwischen Petrus und Paulus für S. Christoforo in Murano [2]) und eine Madonna mit Heiligen, die lange Zeit der Gallerie der Del Pozzo's zu Verona angehörte, [3]) vollendete. Und was noch wichtiger war, er hatte von Amtswegen die Bildnisse des Dogen Leonardo Loredano zu malen, von denen eines, aus der Erbschaft der Familie Grimani [4]) in die National Gallerie gekommen ist. [5]) Diess

---

[1]) London; Sammlung des verst. Sir Ch. Eastlake; a. Holz; 5′ 2½″ br., 3′ 2″ h. Die Oberfläche nicht frei von Restauration.

[2]) Boschini (Le Ric. Min., Sest. della Croce. S. 20), Sansovino (Ven. Descr. S. 234), und Zanetti (Pitt. Ven. S. 51—52).

[3]) Dal Pozzo, a. a. O. S. 306 und 310.

[4]) Diess war dort nicht vereinzelt; wir wissen durch Ridolfi (Le Marav. I. 96), dass zwei grosse „Cosmographien“ von Bellini mit der Staffage von Ptolemäus, Strabo, Plinius und Pomponius Mella sich in ihrem Palast befanden.

[5]) National Gallerie, Nr. 189, Brustbild des Dogen in Amtskleidung, auf einem offenen Zettel an der Brüstung bez. „Joannes Bellinus“.

Bild ist einzig als Zeugniss des Geistes, mit dem Bellini die Natur erfassen und veredeln, die Weichheit des Fleisches in flüssigem und verschmolzenem Goldton wiedergeben und gleichzeitig sich doch an jede Linie des Details wagen konnte. Antonello, dessen Erfolg in den vorhergehenden Jahren so entschieden war, hätte, wäre er leben geblieben, sehen können, zu welcher Vollendung ein Künstler von Gefühl und Begabung das System der van Eycks zu steigern vermochte. Obgleich Loredano dem Bellini — wie auch Anderen — wieder und wieder sass, und obgleich Bellini's Ruhm zum Theil auf seinen Bildnissen beruhte, so existirt doch kein besseres Zeugniss für die Begabung des Künstlers auf diesem Gebiete; wir dürfen aber nicht vergessen, dass die Anzahl von Bellini's Werken dieser Gattung jetzt beschränkt ist. Er zählte, wie wir sahen, Bembo, Giovanni Mocenigo und Agostino Barbarigo unter seine Modelle, aber die Anzahl der Personen, die seine Werkstatt aufsuchten, würde eine lange Liste ausmachen. Mit Einschluss aller der Celebritäten seiner Zeit, die er in seinen historischen Bildern anbrachte, viel Dogen, Pietro de' Priuli;[1] Leonico Tomeo,[2] Filippo Vendramin,[3] Giacomo Marcello[4] und Bartolommeo Alviano,[5] Feldherrn der Venezianischen Armeen. Die in den Gallerien existirenden Portrait-Brustbilder sind fast Alle namenlos, und einige von ihnen, wie das eines Jünglings in der Gallerie Lochis Carrara zu Bergamo[6] sind durch Uebermalung ruinirt, während Andere nur aus Höflichkeit seinen Namen tragen.[7]

---

[1]) Pietro de' Priuli erscheint als knieender Stifter auf einer Madonna mit S. Petrus, Romualdus, Marcus und Franciscus, auf dem Altarbild, das Sansovino als in San Michele zu Murano beschreibt. (Ven. Desc. 235.) Dies Altarbild, wie die „Auferstehung“ in derselben Kirche sind verschollen. (Ridolfi, Le Marav. I. 89). Boschini (Le Ric. Min., Scst. della Croce, S. 21) eignet das Bild dem Curia zu. Ebenfalls verschollen sind die von Boschini erwähnten S. Constantin und Helena (Le Ric. Min. S. della Croce S. 21)

[2]) Anon. 15.

[3]) Ebds. 80.

[4]) Ebds. 67. 201.

[5]) Vas. V. 17, Ridolfi (Le Marav. I. 97). Keins dieser Bildnisse ist nachzuweisen, so wenig als das des Aldus Manutius, erwähnt in Cicogna, Isc. Ven. III. S. 45.

[6]) Bergamo, Gallerie Lochis Carrara, Nr. 204, a. H., bez. auf einem gebrochenen Zettel an der Marmor-Brüstung: „Joannes Bellinus p.“

[7]) Wir erwähnen ohne strenge Reihenfolge als solche:

Venedig, Museum Correr, Nr. 17; Brustbild eines Jünglings, neuer als Bellini, und mit Recht im Catalog mit einem ? bezeichnet.

Pat (drei Miglien von Belluno), Gallerie Manzoni, Nr. 33, Brustbild von vorn, in schwarzer Mütze und Wamms; a. H., klein, zu beschädigt um eine Ansicht darüber aussprechen zu können.

Viele, so die in Hampton Court, in Liverpool, München, in den Uffizien zu Florenz und dem Capitol zu Rom, galten für Bellini's Selbstbildniss, aber es ist wie gewöhnlich in diesen Fällen schwer, das ächte Bild aus der Reihe herauszufinden, denn alle sind verschieden in Charakter und Zügen und denen unähnlich, die dem Gentile Bellini zugeschrieben werden. In München ist wie bemerkt das Bild nicht von Giovanni's Hand;[1]) in Hampton-Court sind die Züge verzwickt und starr, aber die Behandlung scheint kaum mit der Giovanni's zu stimmen, obgleich sich schwer etwas sicheres sagen lässt, wenn ein Bild so viel Beschädigung erlitten;[2]) in Liverpool ist der Jünglingskopf durch Retouchen entstellt;[3]) in der Uffizi haben wir ein ächtes Werk von Bellini, das Bild eines Mannes von vierzig oder fünfzig Jahren, mit einer schweren gekräuselten Perücke, violetter Mütze und schwarzseidnem Mantel, breit von Stirn und Wangen, mit weit auseinanderstehenden Augen, schmaler, gerader Nase und kleinem Mund.[4]) Obgleich von einem modernen Restaurator übergangen, ist die Farbe doch durchsichtig, gut verschmolzen und geschmackvoll aufgetragen in der Weise seiner Bilder von 1480—1487. Man ist in unsern Tagen geneigt gewesen, diess für ein ächtes Selbstbildniss zu halten, obgleich Vasari's Holzschnitt viel sicherer auf das Bild im Capitol zu Rom deutet, welches älter ist, als das Florentiner und aus einer Zeit stammt, in der Bellini die Schwierigkeiten der Oeltechnik noch

---

Modena, Gallerie, Nr. 499, auf Kupfer; männl. Portrait, nicht aus der venezianischen Schule.

Genua, Palazzo Brignole, Kniestück; ein Mann in einem Pelzrock im blossen Kopf, die Linke auf einem Buch, eine Rolle in der Rechten, mit der Inschrift: „Franc. Philetus Doctor". Hintergrund Landschaft; gering, vielleicht von *Bernardinus Pordenone.*

Uffizi, Nr. 177. Bildniss eines bejahrten Mannes; vielleicht Copie und etwas im Stil des *Giovanni Martini* von Udine.

Rom. Gallerie Borghese. Saal XI. Nr. 27, ein prächtiges Brustbild von *Antonello* (s. u.) und in demselben Rahmen ein Jüngling, anderthalb lebensgr. Datirt 1510 (?), an *Vittor Belli* oder *Mancini* erinnernd. Nr. 39, weibl. Brustbild in gelber Mütze und grünem Kleide, später als Bellini.

Rom. Gallerie des Capitols, Nr. 207; weibliches Portrait. (S. u. bei *Ercole Grandi* d. j.)

London, R. H. Holford Esq. Kleine Tafel mit einem Knabenbrustbild, $^3/_4$ nach Rechts, bez. an den Seiten eines leeren Streifens: „Opus Bellini Joannes Veneti non aliter", vielleicht von *Antonello* (s. u.).

[1]) München, Pinakothek, Cab. Nr. 604.

[2]) Hampton Court. Nr. 277. a. Holz auf einem Streifen bez. „Joannes Bellinus."

[3]) Liverpool Institution Nr. 32, a. Holz, Brustbild in schwarzer Mütze und Wamms, Hintergrund Luft, bez. auf der Brüstung: „Joannes Bellinus."

[4]) Uffizi, Nr. 354. a. Holz, Brustbild unter halber Lebensgrösse, auf der gelben Marmor-Brüstung bez. „Joannes Bellinus."

nicht überwunden hatte.[1]) Es ist das sorgfältig gezeichnete Brustbild eines bartlosen Mannes in langer blonder Perrücke, mit hellem Glanzlicht auf der schwarzen Pupille, niedrig eckiger Stirn, rundlich endender Nase und sarkastischem Mund; und es dürfte seinen Rivalen aus dem sehr triftigen Grunde vorgezogen werden, weil es mit der von *Camelio* geschnittenen, noch in Venedig aufbewahrten Medaille die grösste Aehnlichkeit hat.[2]) Gebunden durch den Wunsch seines sterbenden Bruders, die Predigt des h. Marcus für die Scuola dieses Namens im Jahr 1507 zu vollenden, mehr als gewöhnlich vielleicht in diesem und dem folgenden Jahr mit den Wandgemälden des grossen Rathsaals beschäftigt, brachte Bellini von 1506 bis 1513 verhältnissmässig wenig hervor, und — traurig zu sagen — so ehrwürdige Werke, als er für San Francesco della Vigna im Jahr 1507[3]) und für einen unbekannten Besteller 1509 ausführte[4]), sind unwiderbringlich verdorben; aber eine Madonna mit dem Kinde von 1510 in der Brera trägt ein entschiedenes Gepräge von Bellini's eigenthümlichem Stil in jenen Tagen: sehr leichte und offenbar flüchtige Behandlung, characteristische allgemeine Lasuren über einfarbige Untermalungen, wobei die Oberflächen mit einer sehr kräftigen und glühenden Farbenschicht überzogen scheinen.[5])

Giorgione hatte in dieser Zeit die Werkstatt verlassen, diess schliessen wir wenigstens aus der Thatsache, dass seine Fresken im Fondaco

---

[1]) Es diente als Modell einer Marmorbüste in der Akademie zu Venedig von dem Bildhauer *Borro*, und für die späteren Ausgaben von Ridolfi's mehrerwähntem Werke.

[2]) S. die Beschreibung bei dem Anon. 247.

[3]) Venedig, San Francesco della Vigna, Capella Santa, a. Holz, Halbfiguren unter Lebensgr.; die Jungfrau mit dem Kinde zwischen S. Sebastian und S. Hieronymus, S. Franciscus und S. Johannes d. T. der einen Stifter in Pilgerkleidern vorstellt; Hintergrund Landschaft, bez. in gewöhnlicher Weise: „Joannes Bellinus, MDVII." die Fleischtheile fast ganz von einer undurchsichtigen dunkeln Uebermalung bedeckt; die Behandlung, namentlich der Ferne, scheint breit und leicht gewesen zu sein. Die Verhältnisse des Kindes sind jedoch schwerer als bei den früheren.

[4]) Venedig, ehem. Sammlung der Herzogin von Berry. Madonna mit dem Kinde, Halbfiguren in Landschaft, a. Holz, auf einem am Buche der Jungfrau befestigten Streifen bez. „Joannes Bellinus, MDVIIII." Diese Tafel mit fast lebensgr. Figuren, fast ganz übermalt, gehörte bis vor kurzem der Herzogin von Berry und kam in Wien im Frühjahr 1868 zum Verkauf. Früher in der Casa Mocenigo, oder S. Polo. (Agletti, a. a. O. S. 78.)

[5]) Brera, Nr. 209. a. Holz, 1' 50" h. 1' 22" br. Kniestück, fast lebensgr. Hinter der Madonna ein grüner Vorhang und eine Landschaft mit einem Reiter, Schäfer und Heerde; ein Zettel an dem Baumstamm zur Rechten, bez: „Joannes Bellinus MDX."

de' Tedeschi auf Bellini's Veranlassung im Jahr 1508 von *Lazzaro Sebastiani*, *Carpaccio* und *Vittor' di Matteo* abgeschätzt wurden;[1]) derjenige Arbeiter in Bellini's Werkstätte aber, an welchen diese Werke am meisten erinnern, ist *Previtali*, dessen Madonnen von 1510 und 1511 diesem Stil angehören. Drei Jahre später vollendete Bellini für San Giovanni Crisostomo ein Bild, das an monumentaler Feierlichkeit und grossem Stil nur dem in S. Zaccaria von 1505 nachsteht, ein Bild, dem zwar die feste Pinselführung der Werke aus dem Anfang des Jahrhunderts fehlt, das sich aber durch tiefe Gluth des Tones, Breite der Behandlung in Schlagschatten, Helldunkel und Gewandung auszeichnet. Der Gegenstand hat etwas seltsam-auffälliges. S. Christoph und Augustinus stehen in der Oeffnung eines Bogens, durch den man S. Hieronymus in einer Landschaft in einem Buche lesend erblickt.[2]) Etwas Besonderes in der Ausführung und dem Impasto und etwas Gewöhnliches in der Zeichnung führt uns zu der Ueberzeugung, dass Bellini einen neuen Gehülfen gewonnen hatte und dass dieser Gehülfe *Basaiti* war. Von dieser Zeit an scheint in der That Basaiti seinem Stil ein neues Ansehen gegeben zu haben, wie aus einem Bild in S. Pietro Martire zu Murano ersichtlich werden wird,[3]) aber wahrscheinlich half er Bellini schon früher in manchen Bildern, so, in geringem Grade, an einer Madonna mit dem Kinde und Heiligen, die kürzlich in das Louvre gekommen sind;[4]) in einer blühenden und leuchtenden Madonna mit vier Heiligen, einer Madonna

---

[1]) S. d. Mittheilung bei Gualandi, Mem. a. a. O. S. 91 und Gaye, Carteggio, II, 137—38.

[2]) Venedig, San Giovanni Crisostomo, a. Holz, lebensgr. Figuren von guten Verhältnissen, sehr frei in der Bewegung; auf einem Streifchen an der Marmorbrüstung zwischen den Vorgrund-Figuren bez. „MDXIII. Joannes Bellinus." Die näheren Theile der Landschaft sehr schön in warm braunen Tönen ausgeführt mit mannigfaltigen Kräutern und Ranken und mit umhergestreuten Steinen (gestochen in Vol. V. der Ape Italiana.) Sansovino schreibt (Ven. Descr. S. 154) von einem H. Marcus in S. Giovanni Crisostomo von Bellini, der nicht mehr aufzufinden ist.

[3]) Ein Bild ursprünglich in den Angeli zu Murano, von Ridolfi (Le Marav. I, 94) Bellini genannt. In der Gallerie zu Stuttgart, Nr. 134 eine Madonna mit dem Kinde, bez. „Marcho d. Joa. B. p.," sehr retouchirt, fraglich ob von *Basaiti*, *Marco Pensaben* oder *Marco Belli*. Von derselben Gattung in derselben Gallerie Nr. 69 eine Jungfrau mit dem Kinde, stark übermalt und sehr schwach.

[4]) Louvre. Nr. 79 bis; a. Holz, m. 0, 84 h. 0, 61 br.; gehörte nacheinander Hrn. Van Cuyck, dem Prinzen von Oranien, Hrn. Brentano, und Lord Northwick. Darstellung: die Madonna mit dem Kinde, S. Petrus und der junge S. Sebastian mit drei Cherubimköpfen in der Luft, bez. „Joannes Bellinus." Ein sehr sorgfältiges, klares, gleichmässig getöntes Bild, von verschmolzener Oberfläche. Das Kind etwas steif.

mit dem Kinde, und einem leidenden Christus im Besitz des verstorbenen Sir Charles Eastlake;[1]) in einer Madonna im Besitz des Herrn Layard,[2]) einer anderen in der Gallerie Leuchtenberg zu St. Petersburg[3]) und fast ausschliesslich in einer h. Familie der ehemaligen Sammlung Northwick.[4])

Bellini's Gewohnheit, sich zu Zeiten sehr auf seine Gehülfen zu verlassen, wird aus zahlreichen Beispielen in öffentlichen und Privat-Gallerien ersichtlich. Ohne solcher Bilder zu gedenken, wie des „Christus in Emmaus“ in S. Salvatore zu Venedig, das offenbar von *Carpaccio* herrührt,[5])

---

[1]) London, Sammlung des verst. Sir Ch. Eastlake. 1. Madonna mit dem Kinde, S. Petrus, Georg, Johannes d. T. und einer weiblichen Heiligen; die Jungfrau mit der Hand auf dem Haupt eines Stifters, der betend an der rechten Seite des Bildes emporblickt; a. Holz, 4′ zu 2′ 3½″ bez. „Joannes Bellinus,“ sehr sorgfältig und leuchtend, aber nicht frei von Retouche. 2. Das Kind auf einem Kissen auf einer Brüstung nimmt eine Orange von der Jungfrau; hinter ihr ein lackrother Vorhang und Blick durch ein Fenster in eine Landschaft; an der Brüstung bez. „Joannes Bellinus;“ a. Holz, halblebsgr. Das Gesicht des Kindes ist gut, der Ton gefällig aber die Behandlung etwas schwach. 3. Christus nackend bis zum Knie, mit der Dornenkrone auf dem Haupt und Strahlen von ihm ausgehend; der Hintergrund Landschaft von freier Gestaltung und schönen naturwahren Formen, schöne Gegensätze in den Licht- und Schattenmassen, blühender Farbenauftrag und Ton in der Ferne, aber etwas kalt in Folge leichter Restauration.

[2]) London, Mr. Layard. Die Jungfrau hält das Kind, welches die Händchen übereinanderlegt, die Linke auf einem Buch; links durch ein Fenster Blick in Landschaft. A. Holz, halblebsgr. bez. „Joannes Bellinus;“ von Alters her etwas geputzt und restaurirt. Diese Madonna war früher im Palazzo Vendramin und wird im Catalog jener Sammlung erwähnt. (Handschrift im British Museum: De Picturis in Museis Dni Andreae Vendramino positis, ano MDCXXVII.)

[3]) St. Petersburg, Gallerie Leuchtenberg. Nr. 5, a. Holz; das Kind hält einen Vogel; hinter der Madonna ein grüner Vorhang, zur Linken eine Landschaft. Der Kopf der Jungfrau und die Füsse des Kindes durch Restauration beschädigt.

[4]) Ehem. Sammlung Northwick, Nr. 883 der Sammlung; a. Holz, 3′ 6″ zu 2′ 8″. Die Jungfrau mit dem Kinde, S. Joseph, rechts im Vorgrund zwei Rebhühner; hinter der Madonna ein Baumstamm, in der Ferne eine weite Landschaft, bez. „Joannes Bellinus.“ Das Bild ist gescheuert und zum Theil retouchirt, der Name selbst ist unsicher, und es erinnert an Basaiti's Bild Nr. 599 in der National-Gallerie.

[5]) Die Beweise s. u. bei Carpaccio. Indess ist zu erwähnen, dass Bellini's Urheberschaft das Zeugniss von Boschini, Sansovino, Ridolfi für sich hat. Wir erwähnen ferner, als Giov. Bellini zugeschrieben, ein „Abendmahl“, das aus der Casa Federigo Contarini in die Casa Ruzzini Priuli und von da in die Sammlung Manfrini überging; jetzt aber verschollen ist. Ist es das kleine Bild, im Besitz des Hrn. Fornaser in Venedig, der es aus dem Palazzo Manfrini zu haben behauptet, so ist es ein kleines Bellini'sches Bild von gutem Impasto, aber geringer Bedeutung. Ein Anderes erwähnt Ridolfi (Le Marav. I, 96) im Palast Cornaro. Es kam nach Wien und ging beim Brand des Palazzo Razumowski nnter. (Zanotto, Pinac. Ven. Fasc. 10);

oder der Madonnen das Kind anbetend, in der Kirche del Redentore und in San Giovanni in Bragora, von *Luigi Vivarini*,[1]) giebt es an vielen Orten Bilder, die Bellini genannt werden und ganz oder zum Theil von seinen Schülern herrühren; von dieser Art liesse sich bei einer grossen Anzahl die Hand *Cima's* nachweisen.[2]) Andere verrathen den schwachen Stil des *Bissolo*[3]) andere erinnern an *Previtali* oder

es trug die Jahrzahl 1490; Ridolfi spricht aber, wohlbemerkt, von einem Abendmahl, bei dem nur Christus, Cleophas und Lukas gegenwärtig.

[1]) Die Beweise dafür suchten wir bei Luigi Vivarini (s. o.) beizubringen.

[2]) 1. St. Petersburg, Eremitage, Nr. 4. Madonna mit dem Kinde zwischen den HH. Petrus und Antonius (s. u.) 2. St. Petersburg, Gallerie des Grafen Paul Stroganoff, Maria mit dem Kinde zwischen S. Johannes d. T. und einem andern Heiligen, mit der falschen Bezeichnung Giovanni's, aber beide von *Cima*, ebenso wie 3. Madonna mit dem Kinde, Johannes d. T. und ein anderer Heiliger in der Gallerie des Baron Speck-Sternburg in Lützschena bei Leipzig, das ebenfalls „Joannes Bellinus" bezeichnet ist. 4. Madonna mit dem Kinde, bez. „Joannes Bellini" im Besitz der Hrn. Fr. Frizzoni zu Bellaggio am Comer-See. 5. Madonna mit dem Kinde zwischen S. Franciscus und einer weibl. Heiligen, bez. „Joannes Bellinus faciebat" ehemals in der Sammlung Roger, im Besitz des Herrn S. H. Anderdon, in Manchester ausgestellt. 6. Das Bedeutendste: ehem. in der Kirche della Carità, jetzt in der Akademie zu Venedig, Nr. 582, Madonna mit dem Kinde, zwei Engeln den HH. Catharina, Georg, Nicolaus, Antonius, Sebastian und Lucia, von Boschini (Le Ric. Min., Sest. di D. Duro S. 35) dem Bellini zugeschrieben.

[3]) Eine Madonna mit dem Kinde zwischen den HH. Hieronymus und S. Franciscus (a. Holz) halblebsgr. Halbfiguren, in der Kirche del Redentore in Venedig, wird von Boschini (Le Ric. Min., S. di Dorso Duro S. 65—66) und andern venezianischen Schriftstellern dem Bellini zugeschrieben. Hinter der Jungfrau ein rother Vorhang auf dunklem Grund. Die Ausführung des Bildes erinnert sehr an *Bissolo*, dessen Wiederholung unter seinem eignen Namen sich in der Casa Alvise Mocenigo bei St. Stae zu Venedig befindet. Demnach ist es wahrscheinlich, dass es von Bissolo, während er in Bellini's Werkstatt Gehülfe war, gemalt wurde. Deutlicher noch erscheint seine Mitwirkung in einer Madonna mit dem Kinde zwischen S. Johannes Ev. und St. Catharina von Alexandrien, in der Sacristei derselben Kirche. Obgleich — wie das oben erwähnte Pendant — sehr beschädigt, verräth dies Bild doch noch die grosse ursprüngliche Schwäche der Ausführung. Mehr in Giovanni's Charakter und mit seinem Namen bezeichnet ist die Madonna mit dem Kind allein — genau der im Redentore entsprechend, — in der Sammlung des Hrn. Thomas Baring in London; (a. Holz, halblebsgr. Kniestück.) Hinter der Jungfrau ein grüner Vorhang und eine Landschaft zur Rechten (die Schatten beschädigt.) Eine schwache Copie, selbst bis auf den Namen, des Bildes bei Baring, ist in der Gallerie Czernin zu Wien (a. Holz) und eine Wiederholung mit derselben Anordnung ist in der Gallerie Ajata zu Crespano. In den Scalzi (Carmeliter) zu Venedig ist eine Madonna mit dem Kinde (a. Holz, halblebsgr.) gestochen in Zanotto (Pinac. Ven. Fasc. 3) mit dem üblichen grünen Vorhang hinter ihr, der eine Landschaft durchschneidet. Ursprünglich vielleicht ein gutes Bild des Meisters um 1500, aber aus Unwissenheit zu stark verputzt und übermalt. (Erwähnt von Zanetti, Pitt. Ven. S. 55.) Boschini (Le

Lotto,[1]) noch mehrere deuten auf *Vittor Belli* oder *Pennacchi,*[2]) *Marco Belli, Cariani*[3]) oder *Giorgione,*[4]) *Catena,*[5]) *Pasqualino,*[6]) *Santa Croce,*[7])

Ric. Min., Sest. di D. Duro S. 39) erwähnt eine Jungfrau mit dem Kinde in S. Gervaso e Protaso zu Venedig (gest. in Pinac. Ven. Fasc. 15) als von Bellini, allein Zanotto überweist sie ganz richtig dem *Bissolo*, wenn sie nicht, bei ihrer ziegligen und glasigen Farbe, von *Bartolommeo Veneto* herrühren sollte. In der Pfarrkirche von Pianiga (drei Miglien von Dolo) ist ein Altarbild in Bissolo's Art das Bellini's Namen trägt: St. Martinus seinen Mantel zertheilend, zwischen S. Johannes Ev., Petrus, Jacobus und Hieronymus. Obere Reihe: Die Jungfrau mit dem Kinde und dem kleinen Johannes zwischen S. Georg (beschmutzt) Gregor (desgl.), Sebastian und Ludwig (desgl.), eine schwache und flach getönte Gruppe von Tafeln. In demselben Stil, aber unter Bellini's Namen, eine kleine Tafel mit $^1/_4$ lebsgr. Figuren: Die Anbetung der Weisen in der Gallerie zu Perugia. Schwächer als Bissolo, und sehr beschädigt, ist ein sogenannter Bellini: Madonna mit dem Kinde, Nr. 1119 (auf Holz) in der Gallerie zu Schleissheim.

[1]) Das Wichtigste von diesen ist eine Vermählung der H. Catharina in S. Giobbe, von Zanetti u. A. Bellini getauft, von Zanotto, bei dem es gestochen ist, (Pinac. Ven. Fasc. 25) B. Bellini genannt, in der That von *Previtali*, auf dessen Lebensbeschreibung wir verweisen. (s. u.) Von demselben Charakter die Jungfrau mit dem Kind und dem Täufer in der Gallerie Doria zu Rom, (Saal II. Nr. 25) sammt ihrer Wiederholung in der Gallerie Rasponi zu Ravenna. Endlich, unter Bellini's Namen in Hampton Court, Nr. 554, ein Concert, (a. Leinwand, mit vier lebensgr. Figuren) ein leeres, stumpf abgetöntes Bild, durch Restaurationen und Firniss getrübt, aus *Previtali's* oder *Lotto's* spätester Zeit. Im Charakter wie die Werke Previtali's zur Zeit seines Aufenthalts in Venedig, unter dem Namen *Cordella*, ist eine Madonna mit dem Kind zwischen S. Peter und Helena im Besitz des Herrn Barker in London.

[2]) In Casa gera zu Conegliano ist eine Madonna mit dem Kinde in Landschaft (a. Holz, Kniestück) mit einem Donator in Schwarz, aufblickend, in der Ecke links. Diess Bild, Giov. Bellini genannt, hat nicht seine Festigkeit der Behandlung. Seine trüben gelben Töne und fettige Farbe erinnern, wie wir sehen werden, an *Vittor Belli* oder an die Friulesen, nach Bellini's Zeit, nicht zu vergessen *Domenico Mancini* von Treviso, dessen Arbeit von 1511 erhalten ist. Nahe dem Hochaltar von S. Leonardo zu Treviso hängt ein grosses Bild: der H. Erasmus thronend zwischen S. Johannes d. T. und Sebastian. Die Formen der Hauptfiguren sind untersetzt und eckig, die Farbe röthlich, trocken und flach, das Ganze überdiess übermalt und verschmutzt. Die Architektur ist im Stile derjenigen des Vittor Belli in einem Altarbild zu Spinea, aber die allgemeine Behandlung erinnert an *Pennacchi* und in diesem Fall würde er Vittor's Lehrer sein.

[3]) Rovigo, Gallerie, Nr. 31, catalogisirt als Bellini und auf dem Rade der H. Catharina bez. „Joannes Bellinus." Darstellung: die Vermählung der H. Catharina in Landschaft. Die Formen goldig aber leer. Man wäre geneigt, an *Girolamo da Santa Croce* oder *Cariani* zu denken, wären diese Meister nicht zu modern. Wir dürfen in *Marco Belli* den Künstler vermuthen, in früherer Zeit, als er die Beschneidung derselben Gallerie ausführte. Eine Replik, genannt *Basaiti*, im Dudley House, eine andere Copie nach dem Bild in Dudley House, im Fitzwilliam-Museum zu Cam-

Antonello da Messina,[8]) *Sebastiano del Piombo*,[9]) namenlose Künstler der bellinesken Schule,[10]) endlich auf Künstler, die der venezianischen Schule gar nicht angehören.[11])

---

bridge, eine dritte in der Gallerie zu Padua, ehemals in der Sammlung Capodilista, sehr gescheuert und durch Reinigen verdorben (sämmtlich a. Holz, die Figuren ein Sechzehntel Lebensgrösse, Halbfiguren.) In der Sammlung Hoser zu Prag eine H. Familie in der Manier von *Marco Belli* oder *Catena*; (Zimmer 6, Nr. 66, auf Holz.)

Mehr in der Weise *Cariani's* als eines andern Künstlers ist die Madonna mit dem Kinde und S. Peter, klein, a. Lwd. in der Gallerie Borghese zu Rom (Zimmer XI. Nr. 32); erfreulich, etwas verblasen in den Umrissen, wie ein Lotto in der Farbe, wie Palma Vecchio im Gesichtstypus der Jungfrau, von goldnem Ton und sorgfältiger Ausführung. (Unterlebsgr. Halbfig.) Von demselben, der die Weise des ältern Palma, wie wir wissen, fortsetzte und Giorgione studirte, eine weibliche Gestalt (Halbfig. a. Holz, halblebsgr.) mit starkem blondem Haar, in dunkelgrünem Kleid mit rothen Aermeln, eine gefällig-heitere Figur in natürlicher Bewegung, blühend und rosig im Fleischton; etwas schwächer in der Ausführung als Palma sein würde; in der Gallerie Esterhazy in Pesth. Die Figur ist fast genau entsprechend einer Wiederholung im Besitz des Directors des Hospitals zu Bergamo.

[4]) *Giorgione's* Namen verdient eine Bellini genannte Predella, die Anbetung der Weisen, im Besitz des Hrn. W. Miles zu Leigh Court; der Stil ist nach-bellinesk, vertreten durch Palma Vecchio, Seb. del Piombo und Tizian, gefolgt von Pellegrino und Pordenone.

[5]) Das Portrait des Dogen Loredano, von *Catena* unter Bellini's Namen in der Dresdner Gallerie, Nr. 210, ward schon erwähnt. Es ist hart in der Farbe und nicht in Bellini's Weise behandelt. In der National-Gallerie, Nr. 694, ein sehr hübsches kleines Bild, S. Hieronymus in seinem Studirzimmer (a. Lwd.) ehemals in der Gallerie Manfrini, offenbar von einem Schüler oder Nachahmer Bellini's, die Farbe perlgrau und an *Lotto* oder *Basaiti* zur Zeit seines Bildes in San Pietro di Castello zu Venedig, oder an *Previtale* um 1502 erinnernd. Der Urheber dürfte *Catena* sein. Das Bildchen ist sauber und erfreulich, von einem Meister zweiten Ranges aus der Schule Bellini's um die Zeit, als die giorgioneske Malweise Mode wurde und bis zum Verlust der Originalität diese nachahmend. In der Gallerie Raczynski zu Berlin, Nr 61, eine H. Familie mit einem männl. und weibl. Heiligen, Halbfig. in landschaftl. Ferne; Bellini zugeschrieben, aber in Wahrheit aus der Jugend von *Bissolo*, wie einige sogenannte Carpaccio's in der Brera (s. d.), oder aus der frühen Zeit *Cariani's*, oder — was das Wahrscheinlichste, — *Catena's*. Das Fleisch gelblich, dünn aufgetragen, aber hornartig und monoton. (A. Holz, klein, früher in der Sammlung Bonaparte.)

[6]) Wir werden mehrere unzweifelhafte Werke dieses schwachen Nachfolgers des Giovanni zu erwähnen haben. Eine von Boschini (Le Ric. Min. Sest. di D. Duro, 67) dem Bellini zugeschriebene Madonna mit dem Kind in der Sacristei des Redentore, in der wir seine Hand erkennen, namentlich in dem plumpen Kind und dem gelben Fleischton mit den dick aufgesetzten Schatten. Gleichfalls an Pasqualino erinnernd die dem Bellini zugeschriebenen Bilder im Museum Correr, Nr. 15, Madonna mit dem Kinde, zwischen St. Hieronymus und Catharina, und Madonna mit dem Kinde, in der Gallerie Barberini zu Rom, Nr. 58.

Am Ende eines langen und wohlangewandten Lebens, und fast in dem Moment, als Tizian versuchte, ihn im Mäkleramt des Fondaco aus-

---

[7]) Ein sogenannter Bellini, die Jungfrau mit dem Kinde, zwischen S. Hieronymus und S. Joseph, im Museum zu Carlsruhe, Nr. 39, a. Holz, erinnert, obwohl sehr übermalt, an den Stil von *Girolamo Santa Croce.* Aehnlich eine flüchtig ausgeführte h. Familie in der Sammlung Scarpa zu La Motta im Friaul (auf Holz, sechs Figuren, sehr beschädigt); eine schwache, obwohl sorgfältig gemalte Madonna mit dem Kinde, Johannes d. T. und Hieronymus in der Liverpool Institution (Nr. 32, auf Holz).

[8]) Von gewissen Portraits dieser Classe in Rom und London ist schon gesprochen worden.

[9]) So wird mit gutem Grund der „Unglaube des h. Thomas" in S. Niccolò zu Treviso zu bezeichnen sein, den Federici (Memorie Trev. I. 225) dem Giovanni Bellini zuschreibt.

[10]) Diese sind zahlreich, wie folgt: Venedig, San Fantino (s. Boschini, Le Ric. Min., Sest. di S. Marco, S. 96 und Zanetti, Pitt. Ven. 56) Madonna mit dem Kind und S. Joseph, im Vorgrund einer Landschaft mit gemustertem Vorhang, von einem kraftlosen Nachfolger Bellini's in seinen letzten Tagen. Indessen hat Zanotto (Pinac. Ven. Fasc. 31) diess beschädigte und übermalte Tafelbild als ächt stehen lassen. Chioggia, San Jacopo, die hh. Sebastian und Rochus von einem Künstler nach Tizian, Romanz, zwischen Cividale und Aquileja, Kirche S. Annunziata, ein Bild aus dem XVI. Jahrh. mit der gefälschten Inschrift: „Gian Bell°, M°. DI. Tit^no^, 1437 pi xt", Madonna mit dem Kind zwischen S. Nicolaus und Catharina, darunter eine weibliche Heilige zwischen S. Georg mit dem Drachen und S. Martin den Mantel zertheilend. Padua, Galeria Comunale, ehem. in S. Giustina (vgl. Brandolese, Guida S. 103—4). Madonna mit dem Kind und Johannes d. T., auf einem Zettel an der Brüstung hinter den Figuren die Inschrift: „Joannes Bellinus MDVI", eine Fälschung; das Bild aus dem XVI. Jahrh. Crespano, Galerie Ajata. Eine Copie des vorigen bis auf Bezeichnung und Jahrzahl. Turin, Gallerie Nr. 198, auf Holz, Kniestück; die Madonna mit dem Kinde zwischen S. Joseph und dem Täufer, welcher den Stifter vorstellt. Eine alte Tafel mit der gefälschten Bezeichnung: „Jo. Bellinus." Bergamo, Dom. Hinter dem Chor eine schlecht beleuchtete Madonna mit dem Kinde unter Bellini's Namen, erscheint von späterem Stil, wie Palma oder Lotto, wahrscheinlich von Savoldo. Madrid, Museum, Nr. 414; St. Petrus empfängt die Schlüssel von Christus; eine Copie, unsres Erachtens, nach einem besseren Exemplar, jetzt im Besitz des Marquis of Exeter, Burleigh House, wovon noch eine kleinere Wiederholung sich einstmals im Besitz des Kunsthändlers Hrn. Anthony befand. Wien, Akademie der Künste, Nr. 335, Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Hieronymus, Johannes d. T., einer weiblichen Heiligen und S. Paulus; (a. Holz) auf einem Zettel bezeichnet „Joannes Bellinus". Altes Schulbild von irgend einem Nachfolger des Meisters. Stuttgart, Museum, Nr. 42, a. Lwd. Madonna mit dem Kind, bez. „Joannes", die Schrift scheint alt, das Bild ist es nicht mehr. Nr. 24. Madonna mit dem Kind, der h. Pantaleo und Petrus, den Stifter vorstellend, a. Lwd., mit der zweifelhaften Inschrift: „Joannes Bellinus"; ganz übermalt. S. Petersburg, Sammlung des Grafen Paul Stroganoff, Madonna mit dem Kinde, von einem Copisten Bellini's.

[11]) Parma, Gallerie, Nr. 24. Der segnende Heiland, ganze Figur, entweder von

zustechen, und seinen Platz im Saal des grossen Raths einzunehmen, malte Bellini eine von den heiter-sinnlichen Darstellungen, für welche der Genius der venezianischen Schule wie besonders geschaffen schien. In sehr hohem Alter und an der Schwelle des Grabes schritt er mit dem heitern Muth der Jugend an seine Aufgabe. Gewohnt, sich im breitesten und flüssigsten Stil seiner Kunst zu bewegen, im Vertrauen auf die lange Uebung und die sicherste Erfahrung unbesorgt um die Wirkung, kam er hier wieder auf seine alten Pfade zurück, wandte sich wieder zur sorgsamen und miniaturfeinen Weise der früheren Jahre, und schuf eine Composition von hervorragender Einfachheit und geläuterter Empfindung für das Ideale. Diess schöne Werk, ursprünglich bestellt für Alphonso von Ferrara, hat nach vielen Wechselfällen im Hause der Herzöge von

---

Caselli oder *Araldi*; jedenfalls hart und roh, wie ein Werk von *Palmezzano*. Rimini, Galeria Comunale; der todte Christus von vier Engeln beweint. Wir würden dies lebensgr. Temperabild dem *Rondinello* zugeschrieben haben. San Marino, San Francisco. Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Marinus, Johannes d. T., Franciscus und Catharina; wie von *Coda* oder *Girolamo Cotignola*. London, Dudley House, Madonna mit dem Kinde in Landschaft, bez. „Joannes Bellinus" (auf Holz, Halbfigur), von einem geschickten Nachfolger Bellini's, wie es *Rondinello* war. Carlsruhe, Museum, Nr. 155. S. Sebastian an einem Pfeiler, gefälscht bez. „Joannes Bellinus pingebat, MCCCCLXXI"; die alte Bezeichnung *Palmezzano's* ist noch darunter sichtbar. Padua, Casa Galeazzo Dondi-Orologio; S. Hieronymus stehend, fast nackt (kleines Tafelbild), vielleicht von einem Ferraresen; s. *Stefano von Ferrara*. Padua, Casa Nordio, Madonna mit dem Kinde und S. Johannes, bez. mit dem falschen Namen: „Joannes Bellinus f. 1508" (a. Holz). Ferraresisch, vielleicht von *Ercole di Guilio Grandi*. Modena, Gallerie, Nr. 39; eine „Geburt", von *Galeazzo Campi*, in der Manier des *Boccaccino*. Nr. 127 und 499 derselben Gallerie sind noch weniger bellinesk als die obigen. Rom, Gallerie des Capitols; Nr. 79 und 87 (auf Holz, halblebensgr.), stehende Figuren der hh. Stefanus und Nicolaus, von warmem Schmelz wie *Dosso Dossi*. Nr. 207 eher in *Costa's* Manier. Schleissheim, Gallerie, Nr. 989. Madonna mit dem Kinde, S. Antonius und Sebastian (a. Holz); von einem Bolognesen aus Francia's Schule. Nr. 1141, Herodias mit dem Haupte des Täufers, wie eine Arbeit von *Calisto da Lodi*. Mailand, Brera, Nr. 204, mit einer gefälschten Inschrift „Bellinus"; Madonna mit dem Kinde, welches eine Blume aus einem Gefäss nimmt; lombardisch, in der Art des *Andrea da Milano*. Nr. 277. Madonna mit dem Kinde, neuer und nicht venezianisch. Vicenza, Pinakothek. Nr. 36, Madonna mit dem Kinde, bez. „Joannes Bellinus" — eine Fälschung, Schule des *Luini*. Bribano bei Belluno, Kirche San Niccolo, Madonna mit dem Kinde zwischen S. Nicolaus und Rochus, halblebensgr. Leonardesk und an *Boccaccino* erinnernd, aber nicht von ihm. Brescia, San Giovanni Evangelista; Kreuzabnahme (a. Holz, neun 1/3 lebensgr. Fig.); in der Weise des *Vincenzo Civerchio*. Liverpool, Hr. Ch. Roner. Nr. 78 der Dubliner Ausstellung, h. Familie, leonardesken Stils von einem Lombarden. Belluno, Casa de' Pagani. Madonna mit dem Kind und Donator, von *Fungai*. Rom, Gallerie Corsini, Nr. 90; S. Hieronymus, von einem Maler am Ende des XVI. Jahrh.

Northumberland seine bleibende Stätte gefunden. Es ist die Darstellung eines Götter-Festes in einer wunderschönen norditalienischen Waldlichtung; gruppirt um die Gestalt des Mercur mit seinem Stabe im Vorgrund. Nichts Wahreres und Natürlicheres als die Gruppe männlicher und weiblicher Gestalten, die an seiner Seite sitzen oder lagern, Früchte oder Wein geniessend oder von beiden satt; während Silen seinen Esel abladet, schöpfen die Diener das funkelnde Nass, und Satyre credenzen die Schalen im Kreise. Wie scharf der Meister noch Leben und Handlung beobachtet, sehen wir in der Figur neben Mercur, die die Flasche unter die Tonne hält, oder in der Bekränzten, die dem Betrunkensten zum Trinken hilft. Hier scheinen einzelne Typen, wie die Frau welche den Becher trägt, oder die Göttin im Begriff eine Frucht zu kosten, den klassischen Werken Griechenlands entlehnt, während die Natur mit Einfachheit und Wahrheit wiedergegeben ist. Frei, vielleicht lüstern, ist die Handlung des Mannes, der einer zur Rechten ruhenden schläfrigen Nymphe das Kleid aufhebt; die Ornamente der Vasen sind den besten antiken Vorbildern entnommen. Es ist eine ruhige Orgie, auf den Ufern eines Stroms zur Ebbezeit, unterm Schatten stolzer Bäume. Der Eisvogel sitzt auf einem Schilfrohr und der Kiesel-Sand ist mit den Resten des Mahles bedeckt, — dazu die glücklichste Vertheilung der Staffage. Unter dem verzweigten Geflecht von Aesten und Laub, die in goldnen Abendglanz getaucht sind, und in den welligen Hügeln des Mittelgrundes sehen wir die Satyrn sich tummeln und die Bäume erklettern. Weit in der Ferne springt ein felsiger Hügel in das Thal vor und trägt die Thürme eines Castells — das treue Bild von Cadore, wie es von Previs aus erscheint. Ferne und Staffage sind Gegenstücke dessen, was Tizian in seinen glücklichsten Tagen malte, hier sind die blühenden Farben seines Bacchus und Ariadne, hier die glühende Wärme des Bacchanals zu Madrid. Und der Uebergang von Bellini's Stil zu dem seinigen ist so leicht, dass kaum ein Contrast zwischen beiden hervortritt. Der Ton ist durchaus harmonisch, die Kunst des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts begegnen sich und vermischen sich zur innigsten Genossenschaft. So kam es, dass Bellini das Bild im Jahr 1514, nachdem er es entworfen hatte, bezeichnete, und dass Tizian, als er vom Herzog von Ferrara berufen ward, den Cyklus zu beendigen, erst Bellini's Arbeit auszuführen hatte, ehe er seine eigene begann.[1]) Bellini lebte indessen noch einige Zeit. 1515 malte er die

[1]) Alnwick Castle. Die Geschichte des Bildes s. in Vasari XI. 235 und XIII 20. Es war in den Sammlungen Ludovisi und Aldobrandini ehe es nach England kam. Ein schönes Werk auf Leinwand, 6 Fuss hoch bez. auf einem Zettel an einer Weinbütte zur Rechten: „Joannes Bellinus Venetus pinxit MDXIIII." Retouchen an vielen

sogenannte Venus im Belvedere, ein schönes und auserlesenes Beispiel von regelmässiger weiblicher Schönheit, und so beschloss er seine Laufbahn mit einem auffallenden Gegensatz zur früheren Strenge seiner Jugendjahre.[1]) Sein Tod erfolgte am 29. November 1516[2]) und in der Kirche San Giovanni e Paolo an der Seite seines Bruders Gentile fand er seine Ruhestätte.[3])

Stellen aber meist in den Schatten, wo sie die allgemeine Wirkung wenig beeinträchtigen.

[1]) Wien, Belvedere. Saal II. Nr. 43, auf Holz, 2′ 2″ h., 2′ 4½″ br. Die Gestalt Kniestück, auf einem mit türkischem Teppich bedeckten Polster sitzend, Umgebung ein Zimmer mit dunklem Grund (restaurirt), auf der Fensterbrüstung, zur Linken, eine Vase; durch das Fenster Blick auf Hügel und Luft; auf einem Zettel am Teppich die Inschrift: „Joannes Bellinus faciebat MDXV.“ Fast bis auf die graue Untermalung abgescheuert. Derselbe Kopf, sehr beschädigt, in der Gallerie zu Castle Howard, Nr. 84.

[2]) Gaye, Carteggio II. 143 und Cicogna, Iscriz. Venez. II. 118.

[3]) Einige noch unerwähnte Stücke seien hier nachgetragen; z. B. Bergamo, Gallerie Lochis-Carrara, Madonna mit dem Kinde in Landschaft, bez. „Joannes Bellinus p.“ Mag Original gewesen sein, ist aber jetzt sehr beschädigt. Rom, Gallerie Borghese, Zimmer X. Nr. 30; kleines Tafelbild der Madonna mit dem Kinde, ⅓ lebsgr., auf einem Zettel an der Brüstung bezeichnet: „Joannes Bellinus faciebat.“ Hinter der Jungfrau ein blauer Vorhang, zur Rechten Landschaft. Die Jungfrau anmuthig und hübsch, die Behandlung, obgleich sorgfältig und verschmolzen, ist weichlich und verräth das Alter des Meisters. Rom, 1860 im Besitz des Hrn. Falzacappi; Arco de' Carbonari Nr. 78; St. Hieronymus knieend in Landschaft vor dem Kreuze; kleines, sehr sorgfältig componirtes Tafelbild, an *Basaiti* erinnernd, von glühendem Fleischton und dünnem Farbenauftrag; bez. „Joannes Bellini opus.“ — Garscube bei Glasgow; Madonna mit dem Kinde, halblebsgr. a. Holz; ein gescheuertes und beschädigtes Beispiel von Bellini's später Manier (1507—10) bez. „Joannes Bellinus.“

Nachstehendes Verzeichniss der verschollenen Bilder wird vermuthlich manche der oben im Text mit erwähnten, und andere, die gar keinen Anspruch auf den Namen des Meisters haben, mit enthalten. Venedig, Palazzo Ducale, Procurazia di Ultra. Tafelbild mit S. Petrus und Marcus und drei Bildnissen. (Bosch. Le Rich. Min., Sest. di S. Marco S. 73) Ridolfi (Le Marav. I. 95) — Magistrato delle Legne, St. Marcus zwischen S. Hieronymus und Johannes d. T. Nicolaus und Buonaventura in Landschaft. (Boschini, ebends. S. 76.) Arsenal, Cappellina del Magistrato di Sopra, ein breites Halbfigurenbild: Vermählung der H. Catharina mit den HH. Markus, Johannes d. T., Sebastian und Jacobus. (Boschini, Le Ric. Min., Sest. di Castello S. 17.) Kirche der Carità (aufgehoben) Apotheose des Evangelisten Johannes. (Anon. S. 86, Sansovino, Ven. Descr. 266). Madonna de' Miracoli, am Seitenportal: Madonna mit dem Kinde, Johannes d. T., S. Clara und eine Stifterin mit ihrem Kinde (Boschini, Le Ric. Min., Sest. di Canareggio S. 5) dieselbe Kirche: S. Hieronymus in der Wüste mit den HH. Franciscus und Clara. (Boschini, ebnds. S. 5; Sansovino, Ven. Descr. 179, und Ridolfi, Le Marav. I. 88.) San Giorgio Maggiore: zwei Christusbilder und ein Heiliger (Boschini, Le R. Min., Sest. della Croce, 57 u. 56; Zanetti, Pitt. Ven. S. 56.) Kirche del Redentore: Madonna mit

dem Kinde u. S. Franciscus (Ridolfi, Le Marav. I. 95); Kirche der SS. Trinita: Altarbild mit S. Georg, Peter, Paul und Antonius (Boschini, Le Ric. Min., Sest. di Castello, 38.) Scuola della Santissima Trinità: Madonna mit dem Kinde, Schulbild (Boschini, Le R. Min., S. di D. Duro S. 30) San Vito: Christus am Kreuz zwischen der Jungfrau und dem Evangelisten; Schulbild (Boschini, ebds. S. 32) San Dona: Christus das Kreuz tragend (Boschini, Le Ric. Min. Sest. della Croce. S. 31.) San Stefano: Segnender Christus (Ridolfo, Le Marav. I. 95); Santa Maria Maggiore (aufgehoben): Madonna mit dem Kind und Cherubim; (Boschini, L. R. M. Sest. d. D. Duro, 62; Zanetti, Pitt. Ven. 55; Sansovino, Ven. Descr. 270); Scuola de' Cinturati bei San Felice: Madonna mit dem Kinde (Bosch. Le Ric. Min., Sest. di Canareggio 27; Ridolfi, Le Marav. I. 85;) San Gioseffo: Madonna mit dem Kinde, die HH. Johannes d. T. Hieronymus und Catharina (Bosch. Le R. Min., S. di Castello. S. 10.) Santa Caterina: Madonna mit dem Kinde (Bosch. Le R. Min. S. di Canar. S. 18; Moschi, Guida di Ven. I. 678.) Teatini: Madonna mit dem Kinde; (Bosch. L. R. M. Sest. di D. Duro S. 38) San Giovanni alla Giudecca: (aufgehoben) S. Johannes d. T. Matthäus und Romualdus über einer Predella mit Scenen aus dem Leben der Heiligen, darüber eine Verkündigung. (Bosch. ebds. S. 63, Zanetti, Pitt. Ven. 48.) San Geminiano (zerstört): zwei Madonnen (Bosch. L. R. M. S. di S. Marco 78; Sansovino, Ven. Descr. 110; Ridolfi, Le Marav. I. 851). San Giuliano: Madonna mit dem Kinde, S. Catharina und Daniel, darüber die Verkündigung. (Sansovino, Ven. Descr. 126; Ridolfi, Le Marav. I. 85.) San Giovanni Evangelista, Scuola: Geschichten des Kreuzes? (Sansovino, Ven. Descr. 284) San Giorgio in Alga (im vor. Jahrh. abgebrannt): Christus an der Säule (von *Antonello?*) (Bosch. L. R. M. S. della Croce, 62) Casa Ruzzini, oder Priule, oder Federigo Contarini, Santa Maria Formosa: „ausgezeichnete Bilder“ (Sansov., Ven. Descr. 374), unter denselben ein Abendmahl. Studium des Ottavio Fabris, Palazzo Lorenzo Delfino, Casa Morosini B. S. Moisè: Gemälde. (Sansov. ebends. 364, 75, 76) im letzteren eine Madonna mit dem Kinde und Heiligen (Ridolfi, Le Marav. I. 97) Casa Lauda, Casa Salamone, Casa Zena alli Croacchieri: Madonnen (Ridolfi, ebds. 96) Palazzo Barbarigo b. S. Polo: Eine Madonna und ein Christuskopf (Lanzi, II. 103). Casa Taddeo Contarini: Portrait einer Dame bis zu den Schultern; Christus das Kreuz tragend (Anon. 65). Casa Zuan Ant. Venier: Thronender Christus (Anon. 73); Casa Jeremino Marcello: Madonna mit dem Kinde (Anon. 69); Casa Giorgio Cornaro: Christus, Cleophas und Lucas (Vas. V. 12; Ridolfi, Le Marav. I. 96 u. passim); Portrait der Königin Katharina (ebds.); Casa Pasqualino: Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde, retouchirt von *Catena* (Anon. 58.); Sr. Bernardo Giunti: Christus zwischen vier Heiligen (Ridolfi, Le Marav. I. 95); Sr. Gio. Van Veerle: Madonna mit dem Kinde, S. Petrus, Hieronymus, Halbfiguren. (Ridolfi, ebds.) —

Es befinden sich keine Bilder von Bellini in den Kirchen von Treviso, Conegliano oder Castelfranco, obgleich ihm von Federici (Mem. Trev. I. 226—28;) zugeschrieben. — Istria, Citta Nuova; eine Tafel (Zanetti, Pitt. Ven. 47.) — Ferrara, San Bernardino: Madonna mit dem Kinde (Anon. in Vasari V. 25.) — Rimini, San Francesco: Pietà und zwei Kinder, für Sigismondo Malatesta. (Vasari, V. 17.)



Algarotti's Correspondenz über die Erwerbung der Holbein'schen Madonna.

Zur Ergänzung der Nachrichten, welche die Erwerbung des Dresdener Exemplar's der Holbein'schen Madonna betreffen und zu deren Discussion die für dies Jahr anberaumte Holbein-Ausstellung zu Dresden erneuerte Veranlassung geben wird, erschien es wünschenswerth, die handschriftliche Correspondenz des Grafen Francesco Algarotti, welche theilweise bereits von Hübner (Verzeichniss der königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. 3. Auflage. 1867. S. 16 Fg.) und Fechner (Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna. Sep.-Abdruck aus dem Archiv für die zeichnenden Künste. Leipzig, 1866) publicirt worden ist, vollständig, soweit sie den Ankauf und die Kritik des berühmten Bildes beleuchtet, mitzutheilen. Wenn auch aus dem vollständigen Abdruck keine neuen Thatsachen sich ergeben, so wird man doch die jedenfalls interessanten Briefe gern im Zusammenhang lesen und dieselben, abgesehen von ihrer Bedeutung für die Geschichte des Bildes, als ein Material zur Geschichte der Kunstwissenschaft und des Kunstgeschmacks, unter die werthvolleren Zeugnisse der Kunstliteratur des XVIII. Jahrhunderts zu stellen haben.*)

Die Briefe Nr. 1, 2, 4, 5, der Auszug der Denkschrift Nr. 6 und des Ausgabebuches Nr. 8 befinden sich im Archiv der General-Direction der K. Sammlungen (Cap. VII. No. 27 und VII^a. Nr. 32); der Brief Nr. 3 und die Denkschrift Nr. 7 im K. Hauptstaats-Archiv (Loc. 379: „Des Gr. Algarotti Correspondenz aus Italien betr. de anno 1743 einen Auftrag, Gemählde für unsern Hof einzuhandeln betr.). —

Graf Francesco Algarotti an den Minister Reichsgrafen von Brühl.

1.

Monseigneur

Apres un silence de trois Semaines, Monseigneur, causé par des

*) Die Stellen aus Algarotti's gedruckten Briefen vgl. bei Fechner a. a. O.

delais et des longueurs infinies, Je puis enfin le rompre en me felicitant d'avoir acheté pour Sa Majesté un Tableau unique en Europe. L'esquisse ci jointe qui a été faite en deux heures de tems, ne donnera a Votre Excellence et a Sa Majesté, que la simple idée de la disposition de ce rare morceau peint il y a pour le moins 210 ans par le fameux Jean Holbein le veritable Raphael et le Lionard da Vinci de l'Allemagne, et qui est d'une aussi admirable conservation, qu'il paroit sortir tout a l'heure du chevalet. Je ne sçaurois, Monseigneur, decrire a Votre Excellence le prix de cet Ouvrage tant pour l'elegance du dessein, que pour la beauté des chairs, la finesse des airs de tête l'expression des passions le plus delicates, la difference qu'on apperçoit dans les etoffes, et par un tel fini qu'il semble ne pouvant pas apperçevoir la moindre conduite de pinceau, que ces figures ont eté plutot crées par le Peintre que peintes et coloriées. que pourrois - Je dire a Votre Excellence, Monseigneur, touchant l'exquis du travail, qui domine dans toutes les differentes parties de ce tableau? Une coeffure de perles, qui est sur la tete de la demoiselle qui est sur le devant du tableau, et sur tout le diademe de la Vierge mis a or, et ouvragé de figures en haut relief meriteroient une relation a part.

Je fais, Monseigneur, touchant ce tableau ce que le fameux Ruisch en Hollande faisoit par rapport aux merveilles de son Cabinet Anatomique qui est maintenant dans l'accademie de Petersbourg. Venez et voyez disait il aux Incredules. Ainsi dis-Je aux Peintres et aux Dilettanti, qui depuis avant hier jour a jamais memorable pour moi se rendent en foule dans ma maison voir cette merveille. Ce Tableau etoit encore plus connû a Venise qu'il n'avoit eté vû, puisqu'il etoit dans une maison, ou l'accès n'etoit pas si facile.

Je ne sçaurois mieux le decrire a Sa Majesté, qu'en copiant les paroles de Sandrart, qui dans la vie de Holbein fait la description suivante de ce rare morceau, qui etoit autrefois a Amsterdam dans le Cabinet de Mr. le Blon Ministre de Suede. Idem autem Le Blon, (dit-il) jam antehac Johanni Lössert Logographo **pro tribus florenorum millibus** instantissime roganti vendiderat imaginem D. Virginis in tabula pictam stantis, filiolumque ulnis gestantis substrato eidem tapete, cui genibus flexis incumbunt quidam iconice depicti; quorum omnium in Libro nostro Biographico Sandrartiano ideê extant autographicê e quibus **quanta sit istius operis dignitas**, plus satis perspici potest. Sandrart Cap. VII Pars 55 Johannes Holbein Junior Basileensis pictor p. 241. Noriberg 1683.

Le bois sur le quel est le Tableau, l'attitude de la vierge, les portraits qui sont autour d'elle, et le tapis qui couvre le plancher sont des preuves indubitables de l'identité du Tableau, qui meritoit bien le grand prix, qu'il fut vendu du tems de Sandrart, par un homme tel, que Mr. le Blon, puisque $\frac{m}{3}$ Florins dans ce tems là etoient autant pour le moins que six ou huit mile a present.

Des mains de Mr. Lössert ce Tableau est passé (Je n'ai pas pû iusqu'a present decouvrir les moyens) a celles de Mr. Avogadro, qui etoit autrefois un fameux Banquier de Venise. Il est a presumer que cet Avogadro l'aura eû en payement de quelquun de ses Correspondants des Pais-bas. Le Chev. Zuane Dolfin da S. Pantalon Pere de Mr. Zuane d'apresent l'eut en heritage de cet Avogadro, qui le lui avoit legué apres sa mort, et dont il n'avoit jamais voulu se priver pendant sa vie. Messieurs Dolfino ont eté tentez a differentes reprises de vendre ce Tableau et on leur a offert iusqu'a mile ducats d'or. On voulait aussi l'avoir pour le Duc Regent, et assurement si ce Prince n'etoit point mort, il l'auroit eû a force d'argent. Il m'est reussi, Monseigneur, de l'avoir par l'entremise du Peintre Tiepolo pour mile sequins, soixante ducats d'or plus que les mile ducats qu'on avoit autrefois refusé pour ce Tableau; prix bien modique si l'on regarde la souveraine beauté du Tableau, ce qu'on en a donné autrefois, et l'extreme rareté de l'Auteur, qui ne le cede a pas un des premiers de la pittoresque Italie.

J'ai donné, Monseigneur, vingt Sequins à l'agent de la maison Dolfino, qui m'a bien servi dans cette affaire, et J'ai fait present a Mr. Tiepolo d'une piece d'argenterie avec du chocolat pour la valeur de cinquante Sequins environ et d'une canne avec une bequille d'ambre montee en or. Mr. Tiepolo a assurement par son sçavoir faire epargné pour le moins deux cent sequins au Roi, aux quels il n'auroit point fallu prendre garde du tout pour une chose aussi belle et aussi rare.

J'espere, Monseigneur, que le Roi voudra bien approuver, que je me sois ecarté pour le coup du literal des Instructions, que J'ai souhaitté avoir, et que J'ai couché moi meme par ecrit. Mr. Zuane Dolfino vouloit absolument que l'on conclut l'affaire dans 24 heures. Il a même pris sur lui comme ainé de la maison de disposer du tableau sans le consentement d'un frere qui est General au Levant pour que les choses ne trainassent point en longueur. Il a fallu donc terminer l'affaire au plus vite d'autant plus, qu'il etoit a craindre que le delai l'auroit absolument gaté d'une façon ou d'autre dans un païs, ou l'on cherche si fort ses avantages, et ou J'ai tant d'envieux et d'ennemis, que mon zele pour le Service du Roi m'a principallement suscité. Il faut dans ces occasions

comme a la guerre, ou un moment quelquefois decide de tout prendre quelque chose sur soi, ce que J'ai fait avec d'autant plus de courage dans cette occasion, que J'etois sur du succes. Si l'on pouvoit avec un Prince faire un marché, que si le Tableau ne lui plait pas, on le garderoit pour soi, il seroit a souhaitter, qu'il ne plut pas a Sa Majesté, puisque c'est un Tableau, pour le quel un veritable Dilettante doit donner sa montre et sa bague.

J'attends, Monseigneur, les ordres du Roi touchant le Palma Vecchio, dont J'ai envoyé le dessein, et qui est digne d'etre dans la compagnie, ou pour mieux dire dans la suite du Holbeins.[1])

J'auroi l'honneur d'envoyer au premier jour a Votre Excellence le decompte des depenses faites pour Sa Majesté, par le quel elle verra qu' entre les Tableaux achettez, l'Impression des ouvrages de Mr. Pallavicini[2]), et le Palma Vecchio a achetter avec quelque autre moindre tableau que J'ai en vüe, mon credit sur Mr. Pommer est fini. Votre Excellence, Monseigneur, daignera donner ses ordres a Mr. Dailing pour qu'il m'envoye du credit nouveau, ou pour qu'il tourne les lettres que J'ai de lui sur Rome et Naples, qu'il les tourne dis-Je sur Venise d'autant plus que Je compte, Monseigneur, faire un tour dans deux semaines d'ici par l'etat de Venise et a Mantoue et environs, qui est tout ce que nous avons de libre pour la Communication dans la vüe de moissoner des Tableaux dignes du Holbeins et du Roi. Je sçais bien, Monseigneur, que jamais de la vie Je ne rencontrerai plus un Tableau comme celui ci. Il faut songer a present a en avoir de moins indignes a etre dans une aussi sublime Compagnie.

J'ai l'honneur d'etre, Monseigneur, avec toute la joye d'avoir si bien rencontré l'intention de Votre Excellence en servant si bien le Roi, et avec le plus profond respect

Monseigneur.

a Venise ce 6. 7bre 1743.

De Votre Excellence
Le plus humble et le plus obeisst
Serviteur F. Algarotti.

2.

Monseigneur

Apres avoir envoyé la lettre que J'ai eû l'honneur d'ecrire a Votre Excellence ce soir, J'ai songé, Monseigneur, avoir oublié de lui mander

---

[1]) Die drei Schwestern (Grazien). No. 243 des Gallerie-Cataloges von 1867.

[2]) Die auf Kosten des Königs in Venedig gedruckten Werke von Stefano Benedettó Pallavicini. 8 Bände. 4⁰.

les mesures du Tableau. Comme Je suis persuadé que Sa Majesté sera extremement curieux d'apprendre toutes les particularitez d'un morceau aussi rare, Je dirai a Votre Excellence que la hauteur du Tableau est de cinq pieds et demi d'Angleterre environ, de sorte les Figures sont deux tiers a peu pres grandes comme nature, ou un tiers moins que le Naturel.

J'ai l'honneur d'etre avec le plus profond respect

Monseigneur

De Votre Excellence Le plus humble

et le plus obeisst Serv.

F. Algarotti.

a Venise ce 6. 7bre 1743.

3.

Auszug.

Ayant fait, Monseigneur, toutes les diligences possibles pour tracer en plein l'Histoire du Holbein, J'ai trouvé verifié en effet ce que J'avois imaginé, et ce que Je'ai eû l'honneur de mander a Votre Excellence dans ma derniere. Mr. Avogadro eut ce Tableau pour 2000 sequins environ en payement d'un Banquier d'Amsterdam, qui fit Banqueroute en 1690 tems, ce qui se rapproche de 7 a 8 ans a celui, ou Sandrart ecrivoit. Le Tableau fut estimé dans ce tems-là par les principaux Peintres de Venise mille pistoles, en ajoutant que bien loin d'etre payé par ce prix là il n'etoit que donné. Je tiens ceci d'un viellard nommé Laurent Griffoni, qui etoit dans ce tems-là Ministre du dit Avogadro. Depuis que J'ai le Tableau chez moi, c'est une Procession, qui continue encore aujourdhui. La Conclusion des tous les discours c'est, que ce Tableau vaut une Collection entiere, et que c'est le chef d'oeuvre non pas seulement du Holbein, mais de la peinture meme. En effet, Monseigneur, toutes les qualitez requises pour former un excellent Tableau se trouvent reunies dans celui ci dans un degré eminent. A quoi il faut ajouter, que si tous les Princes du monde vouloient donner leurs Tresors pour avoir un Holbein historié, ils ne le trouveroient peut-etre pas.

— — —

Venise, 27. 7bre 1743.

4.

Auszug.

— — —

La Procession des Peintres et des Dilettanti recommence chez moi.

Ils viennent maintenant voir le Palma Vecchio, et le Schiavone[1]) et ce matin il en est deja venu voir les Borgognone[2]) et les Prete Genovesi.[3]) Ils sont bien payez de leur voyeage, et pour leur faire mieux les honneurs de la Peinture, Je les renvoye avec la vüe du Holbein que Je leur sers en dernier lieu en guise de Tocaï pour les faire partir avec la bonne bouche.

— — —

a Venise ce 4. 8bre 1743.

5.

Auszug.

— — (Den Ankauf zweier Thierstücke von Weenix betr.) — — J'ose dire à Votre Excellence, Monseigneur, que ce sont deux Holbein dans leur genre.

A propos du Holbein Je suis au comble de mes voeux, Monseigneur, que le Roi en approuve l'acquisition de la façon, dont Votre Excellence me fait l'honneur de me le mander. J'ai decouvert ces jours passez deux passages dans deux differents livres, qui font mention de ce Tableau avec les eloges, qui lui sont dûs, outre ce qu'en dit Sandrart, et que J'ai deja envoyé a Votre Excellence.

Dans un Index, ou Catalogue des ouvrages de Holbein ce Tableau est decrit, et ce qu'il y a de singulier, c'est, qu'on y nomme les personnes qui sont peintes autour de la Vierge, ce que Sandrart ne fait point. C'est Jacques Meyer Consul de Bale avec sa famille, ce qui donne au Tableau 230, ou 220 ans pour le moins. L'autre passage, Monseigneur, est dans un Voyageur Anglois nommé Wright grand amateur de Peinture, qui a ecrit deux volumes in 4⁰ de ses Voyages intitulez Some Observations made in Travelling trough France, Italy etc. in the years 1720, 21, 22 etc. London 1730. Dans le 1er Vol. pp. 76, et 77 a l'article Palazzo Dolfino a Venise il y a une longue description de ce Tableau, ou il est parlé en grand detail de la merveilleuse attitude de l'enfant Jesus qui est entre les bras de la Vierge, du grand fini, et du travail exquis qu'il y a dans la coeffure des tetes, et dans les ornements des vetements, et parlant de l'enfant nud, qui est a droite, et en bas du Tableau il dit il est tel, que difficilement il auroit

---

[1]) Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Nr. 296.

[2]) (Bourguignon) zwei Schlachtstücke. Nr. 666 u. 667.

[3]) (B. Strozzi) David mit dem Haupte Goliaths und Eine Frau mit Bassgeige. Nr. 549 und 560.

pû etre surpassé (J'ose dire ce mot) par Raphael même. Il ajoute, que le Proprietaire dans ce tems là (qui etoit le Pere de Mr. Dolfino d'apresent) evaluoit ce Tableau trois mile sequins, ou quinze cent guinees. Voila, Monseigneur, ce que J'ai crû digne de l'attention de Votre Excellence.

— — —

a Venise ce 25 8bre 1743.

Die Abreise der Karren mit den Bildern meldet ein Brief aus Venedig vom 6. März 1744.

6.

Auszug aus F. Algarotti's

„Relazione Storica de' Quadri acquistati dal Co. Franco Algarotti per La Maestà del Rè di Polonia Elettor di Sassonia."

— — —

Vengo ora ad un quadro degno con cui si conchiuda questa Relazione, non meno che di ornare primariamente il Regio Museo, in cui niuna cosa è mancante che la Pittoresca perfezione constituisca. Questo è il famoso quadro comperato della Casa Dolfino, di mano del non mai abbastanza lodato Olbenio, Pittore riguardato al suo tempo come un prodigio, e la cui riputazione per crescer d'anni non â in alcun modo scemato. Fra tutti i Tedeschi che fiorirono nel tempo suo, e non poco contribuirono alla perfezion della Pittura, egli â senza dubbio il Principato, come colui che di tanto si è lasciato addietro Luca d' Olanda, e il famoso, e Dotto Alberto Durero, di quanto frà noi Giorgione, e Tiziano anno superato i Bellini, ed il Carpazio. Deposta la Durezza, ed il secco del suo Paese, e del tempo suo, â più che alcuno altro aggiunto alla maniera, ed alle grazie degl' Italiani, avendo e massime in questo quadro, che può riguardarsi come il suo capo d'Opera, emulato se non in alcune cose superato Leonardo da Vinci e Rafaello stesso nella maggior loro perfezione.

Siccome il quadro rappresenta una Famiglia orante dinanzi à Nostra Signora credeasi communemente esser questa la Famiglia di Tomaso Moro Cancelliere d' Inghilterra. Erano state le persone a questo errore indotte dal sapersi che il Moro era stato parecchie volte dall' Olbenio ritratto, dal sapersi quanto questo Signore amico delle belle arti tenesse caro, et onorasse questo Pittore mandatogli a Londra dal famoso Erasmo di Roterdamo, e come per mezzo suo passasse al servigio di Enrico VIII Rè d'Inghilterra, da cui fù accarezzato, et amato quanto da Leon X fusse Rafaello, e da Carlo Quinto Tiziano.

Trovasi la Famiglia nel quadro dipinta esser quella di Jacopo Meyer Consolo di Basilea notizia dataci da una descrizione di questo quadro, che leggesi nell' Indice delle opere di questo Autore appiè della Vita di lui, che và innanzi alla Follia di Erasmo[1]). Da questo medesimo fonte ricavasi essere esso stato pagato dapprima cento Ducati d' Oro prezzo grande in quel tempo, massime quando la fama dell' Olbenio prima del suo viaggio in Inghilterra non si era cotanto sparsa, benche fusse il valor suo giunto al sommo grado, il che fù appunto cagione di quel viaggio. Per esser convinti quanto considerabil summa fussero in quel tempo cento ducati d'oro basta sapere, oltre a mille altri esempi che per tutta una casa esteriormente dipinta a Basilea furono dati allo stesso Olbenio soli fiorini 40[2]), e che il Senato di Basilea mosso dopoi dalla fama di questo illustre suo concittadino gli accordò perchè ritornasse d' Inghilterra in Patria una pensione annua di 50 fiorini[3]) a questi esempi aggiunger potrebbesi, se fosse bisogno, che molti anni dopoi in una Città ricca ed opulenta come Venezia, furon dati soli novanta ducati d'Oro al gran Paolo Veronese per la famosa, e vasta sua Cena di S. Giorgio Maggiore, dovendo esso in oltre far la spesa dell' Oltramare, e degli altri colori.

Fù poi comperato questo quadro a Basilea dal S. Blond [gestrichen: famoso dilettante di Pittura] Professor di Pittura, e che fù anco Ministro di Svezia in Olanda, fù comperato, dissi nel passato Secolo per mille Imperiali e fù da lui recato nella celebre sua Galleria in Amsterdamo, di cui fù il primario ornamento, e dove fù l'ammirazione di tutti i Conoscitori, che lo vedeano. Il Sandrart Pittore, e Scrittor di Pittura, come il Ridolfi furono, e il Vasari, nella Vita di Olbenio descrivendo egli pure minutamente questa Tavola da lui ivi veduta, aggiunge, che da soli studj delle Teste, ch'egli appresso di se ne conservava arguirsi più che abbastanza poteva quanta fusse la dignità di quest' opera. Vendettelo il S. Blond col processo del tempo a un certo Lössert Computista, che comprollo per la Regina Maria de' Medici ava di Luigi XIV, amantissima della Pitura, e che dimorava allora ne' Paesi bassi, e diedene 3 m Fiorini summa che in quel tempo cioè più d'un secolo addietro equivalerebbe a cinque o sei mila nol Nostro. Morì la Regina Maria in Colonia nel 1642, in quell' estrema miseria che ognun sà la qual fece per avventura che fusse venduto il quadro prima della morte sua. Il

---

[1]) Ediz. di Basilea 1676 nell' Indice delle opere di Olbenio Nr. 25.

[2]) Ibid. Nr. 20.

[3]) Ibid. in Vito Holbenii.

fatto si è che passò questo in mano di un Mercante in Ollanda, il quale mancò di credito l'anno 1690 e fui cagione che restasse al di sotto di una molto considerabil summa il Sr. Francesco Avogadri famoso Cambista di Venezia. Ne Ricevette questi in pagamento L'Olbenio, il qual tempo stimato almeno almeno mille doppie venendo perciò a crescer di prezzo mutando paese, e crescendo di età. Finalmente alla Morte di Lui passò in mano del Cavalier Giovanni Delfino Padre de presenti Delfini, a cui lasciollo l'Avogadri in Testamento. Era nella Casa Delfino tenuto in sommo pregio, e da Forastieri, e massime Inglesi visitato, i quali lo aveano in nota, come il famoso Paolo Veronese della Casa Pisani Moretta Questo è confermato dalla universale e recente Tradizione e manifestamente poi apparisce dal libro de' viaggi del Sr. Wright Inglese, il quale dopo averne fatto esso pure una lunga descrizione, che troverassi appiè di questo scritto insieme colle altre citazioni all' Olbenio appartenenti aggiunge che il Proprietario lo valutava 3 m. Zecchini ovvero mille e cinquecento Ghinee.

Avuto ch' io l'ebbi in Casa mia non cessò per due Mesi, e più una continua dirò cosi processione di dilettanti, e Professori, che venivano à visitarlo, e ad ammirarlo. Se fù altre volte la ammirazione dell' Olanda, fù altresi lo stupore di Venezia e se il Zucchero, il quale nel suo viaggio in Inghilterra copiato avea alcune opere dell' Olbenio, lo uguagliò allo stesso divino Rafaello [1]) i Nostri Pittori lo anno anteposto allo stesso non a Rafaello inferiore Tiziano riguardando questo quadro come il Capo d'opera dell' arte non che del suo artefice, e dicendomi concordemente quelli che ne anno sottoscritto l'autentica, che per quanto se ne dicesse non si poteva mai abbastanza lodare opera così rara e così sublime.

Tale si è la Storia che abbiamo rintracciato di questo quadro, in cui niun carattere di perfezione è mancante di quelli che desiderar si possono anche da più Critici e Cavillosi, e il quale, perche forte niuna singolarità ad esso mancasse, fu dipinto colla mano sinistra siccome uso era dell' Olbenio particolarità notata dagli Scrittori della vita di lui [2]) Benche il soggetto del quadro non sia storico, è quale è più avantaggioso, e desiderabile come quello che contiene diversità di sesso, e di età, varietà d' abiti, Nudi, varj ornamenti, espressioni modificate secondo

---

[1]) Sandrart in accademia Picturae eruditae lib. III prs. II cap. 7 art. 55 Johannes Holbein Junior Basileensis Pictor, e Vita d'Olbenio prefissa alla moria d'Erasmo.

[2]) Vita d'Olbenio prefissa alla Moria d'Erasmo.
Baldinucci notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in quà Giovanni Hoolbeen.

l' età ed il sesso, e due ordini di fisonomie l'una umana, e divina l'altra. La conservazione e la freschezza in una antichità di più di due secoli son maravigliose, e quali doveansi desiderar più tosto che sperare, il che viene in gran parte dall' esser massime le carnazioni più e più volte replicate.

La composizione è bella, il dissegno elegantissimo e le forme anco nè Ritratti che contiene sceltissime, il colorito emulator della verità, e della Natura stessa, finissime l'espressioni, e convenienti al Carattere di ciascuna età ivi rappresentata. Le arie di volto, e massime quella di Nostra Signora cosi soavemente modesta e bella, farebbono onore a Rafaello, e a Guido, e a più rinomati in questa parte della Pittura cotanto rara e difficoltosa; sì fatta è la finitezza del lavoro che non v'â vetro che possa nelle carnazioni scoprire il menomo tratto, o condotta di pennello, la impressione e l'effetto del quadro in lontano è tale, quale è ne Pittori più risoluti, e quale non è in niuno di que' tempi, e nemmeno nello stesso Rafaello, gli accessorj come panni, ornamenti ed altre tali cose sono per si fatto modo condotte, che ne bastarebbe una sola di tante che vi sono ad impreziosire un quadro. A queste qualità si aggiunge Storia continuata del quadro, e rarità massima dell' Autore, di cui si pregian tanto una mezza figura, od una sola Testa e di cui così pochi quadri storiati veggonsi in tutta Europa. I più considerabili, ch'io m' abbia nè miei viaggi veduto sono questo, che ô avuto la sorte di acquistar per S. M., e quello in alcune parti a questo di gran lunga inferiore, che mostrasi con tanta cerimonia in Basilea, e per cui siccome riferisce il Sandrart[1]) voleva dare nel 1644 l'Elettor di Bavièra Massimiliano qualunque prezzo, nè potè ottenerlo da quel Magistrato che il tiene come primario ornamento del Palagio, e della Patria sua, custodendolo con quella gelosia, con cui guardavano altra volta i Crotoniati l'elena di Zeusi o i Cittadini di Coo la fâmosa Venere anadiomene di Apelle, per ottener la quale rimesse loro Augusto cento talenti dell' imposto tributo[2])

— — — —

Citazioni appartenenti al quadro dell' Olbenio.

(Die Stelle aus der Vorrede z. Laus Stultitiae. Basil. 1676. „Tabula quadrata — — — Belgio agenti.“ Die Stelle aus Sandrart Academia tedesca. Lib. III. Part. II. cap. 7. p. 251. ed. Norimb. 1683. „Idem autem . . . perspici potest.“)

---

[1]) Sandrart nel luogo sovracitato. Veggasi pur l'Indice già citato delle opere dell' Olbenio No. 1.

[2]) Dati Vite di Pittori antiche alla Vita d' Apelle.

Convengono queste due Descrizioni appuntino col quadro stesso, e per consequenza fra loro. La sola differenza che si può notare, si è che nella Descrizione dell' Indice il quadro e detto di forma quadrata, il che non è avendo la superior parte di esso come una cima semicircolare. Questa differenza io crederei che nascesse da questo. Era per avventura il quadro altre volte posto in cornice riquadrata, ed erano riempiti i vani, che fra esso e la cornice restavano con qualche ornamento di pittura o d'intaglio, come veggonsene molti esempi ne' quadri antichi. Quindi veniva esso a parer di forma come quadrata; il che indusse ad errore colui che scrisse. La descrizione per altro combina non solo colle attitudini delle figure dipinte, ma col sito medesimo in cui son poste, e combina ancora colla misura, poiche l'altezza del quadro è appunto secondo le misure da me rinvenute di tre braccia di Basilea come è notato o nel citato luogo.

Un' altra ragione della differenza che trovasi nella figura del quadro potrebbe essere che essendosi altre volte presa la misura solamente dell' altezza e non della larghezza del quadro, siasi poi creduto essere esso di forma quadrata essendosi trovata una sola misura. E questo tanto più volontieri crederei, quanto che si vede non essere state prese queste misure che all' incirca e non coll' ultima esattezza.

Comecchesia, facile cosa si è lo ingannarsi nella forma esatta d'una pittura; poiche proverà ognuno ricordarsi più facilmente di qualunque benche non principal figura rappresentata in un quadro che della esatta forma della tavola o della tela; siccome nella storia si tengono più presto a memoria gli avvenimenti e i fatti, che le epoche loro, e le Date di Cronologia.

Maravigliosa cosa si è come si ragguaglino appuntino le summe notate nelle due Descrizioni. Il fiorino di giro di Germania è altrimenti detto fiorino Imperiale e questa si è un' antichissima denominazione secondo che sono stato informato da' mercanti [1]) prattici del commercio di Germania, onde i tre mila fiorini del Sandrart, e i tre mila Imperiali dell' Indice vengono ad essere la stessa cosa. [2])

La Descrizione dell' Indice scioglie per altro una difficoltà che potrebbe far nascere quella del Sandrart. Non par verisimile che un particolare, un Computista, come il Lössert desse per un quadro così grossa summa, come tre mila fiorini erano in qual tempo. La Descrizione dell' Indice ci scuopre dover per avventura questo computista essere stato

---

[1]) Nicht „Menanti" wie bei Hübner und Fechner.

[2]) Algarotti hatte an dieser Stelle einen nachher durchgestrichenen Satz über die Schwierigkeit, die beiden Münzangaben zu vereinigen.

agente, come il suo uffizio par dimostrarlo della Regina Maria amantissima della Pittura per cui lo comperasse. E questo dovette essere prima ch'ella sentisse gli effetti di quella estrema miseria in cui morissi a Colonia l'anno 1642.

Si vede per altro essere state queste due Descrizioni non già copiate l'una dall' altra, ma dal quadro stesso, poiche convenendo tutte e due nel totale nota ciascuna qualche particolarità che non è nell' altra, ponendo quella dell' Indice per esempio, che gli uomini son dal lato destro dell' altare, le donne dal sinistro, e quella del Sandrart, che sotto alla madonna è teso un tapeto, su cui posan le figure.

> Si legge nel libro Intitolato: Some observations made in Travelling through France Italy etc. in the years 1720, 1721 and 1722 by Edward Wright in 2 Vol in 4⁰. London 1730 la seguente descrizione del quadro dell' Olbenio.

At the Palazzo Delfino is an admirable piece of Holbein. T'is called Sir Thomas More and his family; but how truly I know not. The face is somewhat fuller than those I have elsewhere seen of him by the same author; and I think in other respects different from them. Besides how the children represented in this picture suit with the account of his family, I cannot tell. In the principal part of this picture stands the blessed Virgin with the bambino in her arms, which is done in a wonderful easy natural attitude; on one side is Sir Thomas himself (if it be) kneeling; by him are his two sons, one of them kneels, the other, who is an Infant, is standing naked supported by his brother; on the other side is the Lady with her two Daughters kneeling, and saying their beads: the little naked boy could hardly have been outdone (if I dare say such a word) by Raphael himself. The ornaments of the young Ladies heads and other parts of their dress are finish'd as neatly as those in his smallest pieces: The size of this, is what (I think) they call half life, or rather less. It is painted upon Board. The owner values it at 3000 sequins, or 1500 Guineas. I have seen a fine Drawing of it imported lately into England[1]) performed in soot-Water, wherein the likeness of the countenances as well as the justness of the attitudes is very well preserv'd.

Eccone la Traduzione in Italiano.

(Folgt Algarotti's Uebersetzung ins Italienische.)

---

[1]) This was written in 1723.

7.

Auszug aus Algarotti's

Denkschrift dd. Dresde ce 25. April 1746.

(In Verfolg der bittersten Klagen, dass der Ankauf der modenesischen Gallerie nicht ihm, sondern einem Mann „avec le nom du quel je ne salirai pas ce papier", jedenfalls Ventura Rossi, übertragen worden; nach der Bitte um den Kammerherrnschlüssel und der Vorstellung: wieviel er bei dem Bildereinkauf hätte gewinnen können): „Par exemple, Monseigneur, dans le Catalogue des Peintres dont Sa Majesté souhaittoit les Ouvrages, et que je garde auprès de moi il n'y a ni Holbein ni Bourgognon ni bien d'autres. Or je pouvais achetter et les Bourgognon et le Holbein et d'autres Tableaux pour moi, et les apporter ensuite a Dresde. Le Roi aussi grand connoisseur qu'il est n'auroit pas voulu assurément laisser echapper d'Ouvrages aussi exquis que ceux là, et sur tout le Holbein qui auroit tenu la premiere place mème dans la Gallerie de Modene. Le Holbein seul a eté estimé ici a Dresde par cet homme qui a eté employé a l'achat de cette mème Gallerie au delà de douze mil ecus comme je le tiens d'un lieu tres respectable en ajoutant qu'il auroit eté extremément bon marché si on avoit pû l'avoir a ce prix là; et ce Tableau a eté estimé autrefois par les Peintres de Venise au de là de ce que J'en ai donné en le considerant entre les mains d'un Marchand, et comme si on devoit le vendre d'un jour a l'autre. Enfin on peut juger de son prix par ceux que la Cour a payé en tant d'occasions."

In der Liste der Schätzung nach dem „Valeur intrinseque" durch „Professeurs" schätzt er den „Holbein 4400 Ds d'or" und verlangt den Ankauf seiner Familiensammlung nebst einer jährlichen Rente von 1500 Ducats d'or, eine Forderung deren Befriedigung, wie Hübner (a. a. O. S. 35) bereits mitgetheilt hat, durch Graf Brühl mit diplomatischer Feinheit abgelehnt wurde, ohne dass die wirkliche Belohnung des eifrigen Unterhändlers in den zugänglichen Nachrichten verzeichnet ist. Die nachstehende Rechnung enthält nur das Verzeichniss seiner baaren Auslagen.

8.

Auszug aus Algarotti's

„Note des Depenses faites pour S. M. le Roy de Pologne Electeur de Saxe etc. dont l'Original a eté revû et confronté avec les quittances qui sont aupres de moi par Mr. Heineken et par ordre de Votre Excellence" dd. Potsdam ce 7. Juillet 1747.

1743.

4. Septembre	payé a Mr. Dolfino pour le Tableau de Holbein 1000 Sequins	L 22000*)
4. do	donné a Mr. Tiepolo qui a été l'Entremetteur du Marché un present en argenterie et chocolat comme il paroit par le memoire du Sr. Lorenzo Giustinian de la meme date pour la valeur	L 1148
4. Septembre	donné a l'homme d'affaires de Ca Dolfin 20 Sequins	L 440
4. do	donné aux domestiques de Ca Dolfin un Sequin	L 22
20. Octobre	payé au Sieur Gay pour le Quadre du Tableau de Holbein 15 Sequins	L 330
15. Decembre	payé a Giacomo Zandini pour avoir fait la Caisse de rimesse pour le tableau de Holbein 5 Sequins	L 110

1744.

Le 15 Janvier	payé a la Boutique de la fama pour du velours vert pour la Caisse du Holbein	L 188
do	payé a la Boutique de S. Filippo Neri pour du galon pour la meme Caisse	L 66
do	payé a Marco Manzini pour la façon du dedans de la dite Caisse	L 50
Le 24 Janvier	payé au Serrurier pour feraille de la Caisse du Tableau de Holbein	L 50
	Sa	L 24404
		= 4850 4/5 Gulden.

Soviel kostete das Bild in Venedig. Zur Berechnung des Preises, um den es die Gallerie erwarb, müsste aber nicht nur der entsprechende Antheil an einer Vergolderrechnung für 11 Rahmen incl. des Holbein'schen, einer Rechnung für Sammt (? „panne") für den Holbein und Palma Vecchio und den Transportspesen der gesammten von Algarotti erkauften 27 Bilder, zusammen 6440 Livres, sondern auch an der jedenfalls sehr beträchtlichen Gratification Algarotti's, deren Betrag unbekannt ist, hinzugefügt werden.

---

*) „Livres de Venise"; nach der Berechnung des deutschen Creditbriefes war der „Florin de monnoye de Vienne" gleich fünf Livres d. V.

Beiträge zum Leben Verrocchio's.

Aus der deutschen Ausgabe von Crowe's und Cavalcaselle's „Geschichte der italienischen Malerei", III. Band, ersehe ich, dass der deutsche Bearbeiter in der 3. Anmerkung zu Verrocchio die Zuverlässigkeit des von mir seiner Zeit publicirten „Documentes" anzweifelt. Nun ist aber nicht nur dieses „Document" eine authentische Handschrift des 15. Jahrhunderts, sondern Unterzeichneter ist auch im Stande, Herrn Dr. Jordan, in Bezug auf den beanstandeten *„Tommaso Verrocchi"* aufzuklären Zu diesem Zwecke erscheint es ihm am einfachsten, weitere Documente gleich selbst zu publiciren, welche eben eine solche Aufklärung enthalten. Dieselben bestehen in verschiedenen, von Gaye nicht publicirten, Vermögensangaben. Wir lassen dieselben in chronologischer Reihe, im Auszug, folgen, mit der Bemerkung, dass die deutsche Uebersetzung von Crowe und Cavalcaselle aus der „Tavola alfabetica" des Vasari Lemonnier nur das richtige Geburtsjahr (1435) nicht aber den richtigen Vatersnamen Michele statt Domenico aufgenommen hat.

Portate al Catasto.

1433.

Michele ha 50 anni, Mona Ghita sua madre 82, Mona Gemma sua donna 34.

Figli: Cione 10, Apollonio 11,
Tommaso 7, Giovanni 3,
Margherita 1.

1446.

Michele ha 65 anni. Nannina sua donna 40, la Tita 15, Andrea 12, Tommaso 17, Lorenzo 4.

1457.

Portata di Andrea di Michele di Francesco Cioni e di Maso suo fratello.

Andrea ha 21 anno, Maso 16, Mona Nannina, loro matrigna 56.

Portata di Michele di Francesco fu fornaciaio e oggi è venditore in Dogana.

Mona Tita sua figlia, moglie di Gregorio d'Andrea, barbiere,
Mona Ghita madre di Michele.

S. Croce. Ruote. 1480.

Andrea di Michele scarpellatore (Verrocchio) ha una casa posta nel popolo di S. Ambrogio di Firenze in Sul canto della via dell' Agnolo.

45 anni d' età

Tiene in casa i suoi nipoti, nati da Mona Tita sua sorella, figli di Goro, commandatore:

Ginevra 17, Lucrezia 14. Michaele 10.

Aus diesen Vermögensanzeigen ergiebt sich folgende Familientafel Verrocchios:

Francesco
Mona Ghita, geb. 1341.

Michele, Bäcker, geb. 1383.
Mona Gemma, seine erste Frau, geb. 1399.
Mona Nannina, seine zweite Frau, geb. 1406 od. 1401.

Kinder des Michele di Francesco:

Cione, geb. 1423,
Appollonia, „ 1422,
Tommaso, „ 1426 od. 1429 od. 1441.

(Die Vermögensangaben weichen sehr von einander ab, in der Angabe seines Alters; doch dies schadet unserer Sache nichts, da seine Existenz wenigstens erwiesen ist.)

Giovanni, geb. 1430,
Margherita od. Tita, „ 1432 od. 31,
Andrea, „ 1434 od. 35 od. 36,
Lorenzo, „ 1440.

Andreas Verrocchio's Schwester Mona Tita war verheirathet mit:

Gregorio d' Andrea, Barbier und Commandant,

und erzeugte mit ihm:

Ginevra, geb. 1463,
Lucrezia, „ 1466,
Michele, „ 1470.

Florenz, October 1870. Dr. **H. Semper.**

Die Dresdner Dürer-Handschrift.

Die politischen Ereignisse haben die für Nürnberg projectirte grössere Feier zum 400jährigen Geburtstag Albrecht Dürers verhindert, auch die Ausstellung von Kunstwerken Dürers in Nürnberg wird nur eine locale sein. Die Besucher derselben werden aber Gelegenheit haben, daselbst die berühmte Dürer-Handschrift der k. öffentl. Bibliothek zu Dresden zu sehen, auf welche aufmerksam zu machen der Zweck dieser Zeilen ist.

Dank dem Umstande, dass der ausgezeichnete Bibliograph Ebert für Hellers Werk (S. 998 fg.) die Beschreibung dieser Handschrift lieferte, ist dieselbe so correct und vollständig ausgefallen, dass bezüglich des Textes kaum ein wesentlicher Zusatz oder eine Verbesserung zu geben sein dürfte.

Gleich den Londoner Dürer-Handschriften ist auch der Dresdner Band ein wunderbares Beispiel des ausserordentlichen Fleisses und der Ausdauer, welche Dürer auf die Ausarbeitung des von ihm für so wichtig gehaltenen Proportionswerkes verwendete. — Die Titelbemerkung: „Das Buch hab gepessert und im 1528 in Druck gericht", bezieht sich darauf, dass Dürer im Jahre 1528 ein neues Druckmanuscript des bereits 1523 vollendeten ersten Buches ausarbeitete, dessen Fassung uns im gedruckten Text erhalten, dessen Original aber, gleich dem zum Druck benutzten Manuscript der drei anderen Bücher, verloren ist. Der alte Besitzer, welcher mit kalligraphischer Hand von Neudörffer'schem Ductus die Bemerkung einschrieb: Pirkheimer habe die im Manuscript ersichtlichen Correcturen nach D.'s Tode für den Druck eingetragen, hat sich geirrt; zum Druck ist eben die von D. gebesserte neue Ausarbeitung gebraucht worden, während das dadurch erledigte Manuscript bei Seite gelegt wurde.

Die beiden Zettel an Pirkheimer beziehen sich wahrscheinlich auf einen von diesem redigirten Text der Vorrede, der sich in der Londoner Handschrift (III, Bl. 1 und 2; vgl. Jahrbücher I. S. 10) erhalten hat, und dessen Schlusswendung über das „durchdringentt sterblich vergifft

nachredender gespitter zungen“ die Stelle über den Neid sein wird, welche D. unterdrückt wünschte. Pirkheimer scheint auf Dürers Wünsche nicht eingegangen zu sein und wir haben im Druck jedenfalls dessen eigene endgültige Redaction der so oft (wohl 8—10mal) entworfenen und umgearbeiteten Vorrede*). Wie Heller ganz richtig bemerkt, ist das Dresdner Manuscript weitläuftiger als der Druck (nur hätte er nicht sagen sollen „umgearbeitet“, da es vielmehr die Unterlage bildete); es enthält übrigens genau denselben Inhalt an Ausmessungen und Constructionen, ausserdem noch Mann und Weib von $7^1/_2$ Hauptlängen, die im Druck weggelassen sind.

Unmöglich kann man beim Durchblättern dieser Resultate jahrelanger Mühen das tiefe Bedauern unterdrücken über den verhängnissvollen Irrthum, der D. auf seinen so unfruchtbaren Weg des mathematischen Berechnens menschlicher Grössenverhältnisse führte; was hätte diese so unermüdet zeichnende und schreibende Hand uns an dauernd werthvollen Schöpfungen dafür hinterlassen können!

Auch im zweiten Theile des Dresdner Bandes, den 102 Blatt Zeichnungen, die ein alter Sammler als „Varii Schizzi di Mano Propria di Alberto Durero Pittore Alamanon“ zusammenband und roth paginirte, walten die bekannten Proportions-Gestalten vor; alle so eigenthümlich schematisch aufgefasst, dass man die Benutzung des lebenden Modells kaum voraussetzen möchte, wäre nicht hie und da doch ein individueller Zug, einmal auch eine rasch skizzirte ausruhende Stellung des Modells (eines ungeheuerlich dicken alten Weibes, Bl. 143) Beweis dafür.

Bl. 119 b und 120, zwei „Proportionsmänner“ in gespreizten Stellungen sind ausserordentlich virtuos mit dem Pinsel in Aquarelltönen schraffirt; Bl. 174 ist „ein lindwurmb“ in kräftiger Federzeichnung, sehr farbig colorirt, besonders eingeklebt; alle übrigen Zeichnungen sind mit der Feder, meist in der leichtesten Weise ausgeführt. An mehreren Orten Gewandmotive; eine Composition: vor einem thronenden Herrscher, der auf einen dabei stehenden Mann (wahrscheinlich einen standhaften Märtyrer) deutet, werden reiche Schätze ausgeschüttet (nicht ein Urtheil des Salomo, wie bei Heller), Bl. 172; ein Landschaftchen, 174 b; ein Eber, 175, u. A. m. unterbrechen die Reihe immer wiederholter und variirter nackter Proportionsgestalten.

*) Auf der Rückseite des Zettels A steht von Pirkheimers Hand ein Brief-Concept(?), welches anfängt: „Gibt im prief vnd sigel das er euch nit angreyff Straft in das er nit so pos ist weyser(?) will werden vnd euch folgen, will er zurnen sagt ir habt im pesten than“. Das Uebrige, mir z. Th. unleserlich, wie die Unterschrift entziffert vielleicht ein im Lesen altdeutscher Handschriften geübteres Auge.

Die rothe Paginirung, und damit wohl das von Anfang an gebundene Zeichenbuch, endet Bl. 178. Der Rest sind angeheftete Einzelblätter: bis Bl. 187 lauter Bauchflaschen ohne besondern Reiz; Bl. 189 sechs reiche Pokale, sehr geschmackvoll in halb-gothischem Uebergangsstil, mit der Unterschrift: „morgen willich Ir mer machen;“ 190 und 191 grössere flache Deckelschalen auf Füssen, in einer den Stichen Altdorffer's und den Entwürfen Holbein's verwandten Renaissance.

Von schriftlichen Aufzeichnungen findet sich eine Notiz: „Hr. Hansen zu fragen“ über Kreistheilungen und das Recept eines Stoffes zum Modelliren oder Formen: „sinter gepeist in essig vnd dornoch klein gepülfert Vnd ein geschwemten leimen awch gepulfert Vnd so du fürpas mit der matery fürmen wilt so mach den tzewg mit einen saltzwasser an.“

Der verstorbene Dr. B. W. Seiler (Verf. der bekannten Anatomie für Künstler) beabsichtigte seiner Zeit eine Herausgabe der Handschrift und zahlreiche fertige Kupfertafeln in Facsimile-Stich befinden sich in seinem Nachlasse. Gegenwärtig dürfte es sich mehr empfehlen, eine Auswahl der „Schizzi“ in Photographien vervielfältigen zu lassen; ein Text-Abdruck des Proportions-Manuscriptes würde kaum der Mühe verlohnen.

A. v. Z.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Riegel, Herman, Italienische Blätter. Hannover, Rümpler, 1871. X. u. 358 S. 8.

Aus dem reichen Inhalt dieser Aufzeichnungen von Eindrücken einer Reise durch Italien im Jahre 1867 bieten die nachstehenden Anregungen kunstgeschichtlicher Fragen besonderes Interesse.

Bei Gelegenheit der Schilderung von *Lionardo's* Abendmahl und seines traurigen Ruins berichtet der Verfasser, dass der Maler Ferdinand Wagner in Augsburg auf Grund genauer Untersuchungen die sämmtlichen Wandmalereien *Luini's* in Mailand und auch die Kreuzigung des *Montorfano* (gegenüber Lionardo's Abendmahl) nicht für Fresken sondern für Malereien a secco, mit harzigem Bindemittel, Feigensaft (?) ausgeführt, erklärt habe.

An *Raphael's* H. Caecilia in Bologna findet der Verfasser den „goldnen Schnitt" in der Hauptdisposition derart beachtet, dass das Gemälde nach der Höhe im Verhältniss von 5 zu 3 ziemlich genau getheilt sei, der Major, dem Breitenmaass des Bildes entsprechend, vom untern Bildrand „bis zur Halsgrube der h. Cäcilia" genommen. — Referent muss bekennen, dass gerade dieser Theilungspunkt so willkürlich gewählt erscheint, dass auch der Verfasser unter den Ausspruch Fechner's (Zur experimentalen Aesthetik. Leipzig, 1871. S. 21) fällt, „irgendwohin müsse der goldne Schnitt treffen", wenn jeder Messende die Maasse, welche ihm am besten passen, vorzieht.

Ueber den Grundplan des Florentiner Domes bringt der Verf. eine neue Ansicht, deren Erörterung durch eingehende Forschungen an Ort und Stelle von grossem Interesse sein würde; er nimmt an, dass *Brunelleschi* den Grundriss der hinteren Hälfte der Kirche wesentlich anders gestaltet habe, als ihn *Arnolfo* entworfen oder bereits begonnen hatte. — Ebenso wünscht der Verfasser einen Anstoss zu näherer Untersuchung der Frage zu geben, ob nicht das Meiste an der Aussen-Architektur des Baptisterium zu Florenz: das ganze untere Säulenstockwerk, die Ka-

pitäle und Gebälkstücke im zweiten, die Pilaster im dritten Stockwerk, die Fenstereinfassungen und vieles andere mehr, erst der Renaissance, nicht dem ursprünglichen Bau, angehören? Ausser den stilistischen Gründen findet Verf. einen Anhalt für diese Annahme in der alten Abbildung des Baptisteriums auf einem Bild der Akademie zu Florenz: „Die Hochzeit des Boccaccio Adimari und der Lisa Ricasoli vom Jahre 1420“ (Quadr. ant. Nr. 34), auf welcher diese Architekturtheile fehlen.

Interessant ist die vergleichende Zusammenstellung von Darstellungen der Maria mit dem Kinde in Verbindung mit S. Anna (Bilder von Masaccio, Fra Bartolommeo, Lionardo da Vinci, Ridolfo Ghirlandajo, Sculpturen von Francesco da San Gallo, Andrea Sansovino).

In Bezug auf die subjectiven Urtheile des Verf. über den ästhetischen Werth von Kunstwerken, namentlich der verschiedenen Baudenkmale, müssen wir auf das Buch selbst verweisen. Nur dem einen bei Anlass der Beurtheilung der Peterskirche von ihm ausgesprochenen Zweifel: ob es günstig gewesen, mit den Stylmitteln der „sogenannten Renaissance“, deren Charakter sich sehr entschieden in der „Tendenz der Horizontale“ ausspreche, einen Bau auszuführen, der um eine Vertikalachse sich organisirt? — diesem Zweifel muss Ref. mit dem Hinweis auf die mustergültigen Central-Bauten der (doch lieber nicht „sogenannten“ sondern wirklichen) Renaissance von S. Maria delle Carceri in Prato, S. Maria della Consolazione in Todi u. A. entgegentreten.

Csell-Fels, Dr. Th., Rom und Mittel-Italien (Meyers Reisebücher). Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1871. 2 Bde.

Nach einer sehr sorgfältigen Prüfung des vorliegenden Werkes kann Ref. dem kunstwissenschaftlichen Theile desselben nur ein uneingeschränktes Lob ertheilen. Der Verf. hat in der That das Richtige getroffen, wenn er sagt: es werde einem Werke dieser Art eher zum Vorzug gereichen, „dass er weder als Archäolog noch als Künstler reiste“, indem er vom Standpunkte der allgemeinen Erfordernisse eines Reisehandbuches das rechte Maass des Umfangs für den kunstgeschichtlichen Theil zu treffen und durch sorgfältige Benutzung der besten Quellen den Inhalt desselben mit dem Standpunkt der neuesten Forschung in Uebereinstimmung zu bringen gewusst hat. Gerade das Maass der Ausführlichkeit steht in der rechten Mitte zwischen Murray und Baedeker (dessen kunstgeschichtliche Bearbeitung für Mittel-Italien und Rom ebenso vorzüglich ist, als für Ober- und Unteritalien ungenügend). Der Umfang des Buches beträgt reichlich das Doppelte von Baedeker und etwa zwei Drittel von Murray.

Die Benutzung der überreichen Literatur ist eine ebenso umfassende, als geschickte; nach dem Vorgang von Murray sind bei allen wichtigen Kunstwerken Aussprüche von Autoritäten des Faches als kurzes Citat gegeben und der Verf. selbst tritt nur als kenntnissreicher Führer, nicht mit eignem Urtheil hervor. Diesen grossen Vorzügen der Bearbeitung gegenüber kommen die kleinen Irrthümer und Versehen, die bei einem Werke von solchem Umfang unausbleiblich sind, nicht in Betracht; zudem sind es meistens Druckfehler, die einem mit den Specialitäten des Fachs nicht vertrauten Verfasser leicht entgehen, mag er auch sein Manuscript ganz gewissenhaft ausgearbeitet haben, und die der Verleger mittelst einer Revision der Druckbogen durch einen Fachmann bei künftigen Auflagen leicht austilgen lassen kann. Bei dieser Gelegenheit müssten allerdings auch die kunstgeschichtlichen Notizen der Routen 1—6 (Eintrittslinien), auf welche sich die Bearbeitung des Verf. gar nicht erstreckt zu haben scheint, entweder ganz weggelassen oder umgearbeitet werden, wenn nicht bis dahin, was wir sehr wünschen, das Werk durch Hinzufügung von Ober- und Unter-Italien zu einem vollständigen Reisehandbuch für das ganze Land umgestaltet wird. — Ref. kann aber schon jetzt die in der Vorrede zu Burckhardt's Cicerone 2. Aufl. gethane Aeusserung: das einzige mit wünschenswerther Ausführlichkeit gearbeitete Reisehandbuch sei noch immer Murray, für Mittel-Italien und Rom zu Gunsten des vorliegenden Werkes ausdrücklich zurücknehmen.

Woltmann, Dr. A., Fürstl. Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen. Verzeichniss der Gemälde (80 S.). Verzeichniss der Gypsabgüsse (27 S.). Carlsruhe, 1870. gr. 8.

Das mit grösster Sorgfalt gearbeitete und im Druck splendid ausgestattete Verzeichniss der höchst interessanten Fürstenbergischen Sammlung von Gemälden meist der altdeutschen Schule bietet ein reichhaltiges und werthvolles Material zur Geschichte der deutschen Malerei, von welchem bisher in der Kunstliteratur noch nirgends Mittheilung gemacht wurde. (Lotz, Statistik, 1863, II. 97, erwähnt der Gemäldesammlung gar nicht.) Der Verf. schickt dem Verzeichniss der Gemälde nächst einer Einleitung über die Geschichte der Sammlung zwei eingehende Abhandlungen über „die schwäbischen Malerschulen“ und „Barthel Beham“ voraus. Aus der ersteren besitzt die Sammlung beachtenswerthe Gemälde von *Bartholomäus Zeitblom*, *Hans Holbein* d. ä. (12 Passions-Tafeln, die Zeichnungen in Basel, Bd. U, 15—25), von dem als *Meister der Sammlung Hirscher* benannten Künstler, dessen Werke (in Berlin,

Carlsruhe, Stuttgart u. a. a. O. bisher theils als Holbein d. Ae. u. d. J. theils als Barthel Schön oder Unbekannt angeführt) vollständig verzeichnet sind, und *Hans Burgkmair.* — Dem *Barthel Beham* werden vom Verf., nach Waagen's Vorgang, eine ganze Gruppe von Gemälden (Nr. 73—90) zugeeignet, welche sämmtlich aus den Besitzungen der Grafen von Zimmern (Messkirch, Zimmern, Wildenstein) herstammen; der ausführlichen Darlegung der Gründe, auf welche wir verweisen, schliesst sich ein Verzeichniss der Gemälde des B. Beham an, unter denen der Verf. auch das in der k. Galerie zu Augsburg befindliche Bild Nr. 696 (angeblich Heinrich VIII. von England von Christoph Amberger) als Bildniss des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz dem Meister zueignet. — Das früher *Holbein d. J.* genannte weibliche Bildniss, Nr. 110, dessen Originalität der Verf. bereits im Verzeichniss der Werke (Holbein u. s. Zeit II. 453) bezweifelt hatte, wird von ihm jetzt bestimmt als „deutsche Schule nach 1550" bezeichnet.

Neue Publicationen zur italienischen Kunstgeschichte. Eine Correspondenz der Allg. Zeitung (Beilage 112) aus Florenz berichtet über das Erscheinen einer photographischen Sammlung von Künstler-Autographen: „La scrittura di artisti italiani (sec. XIV—XVII) riprodotta con la fotografia", hrsg. von Carlo Pini, mit Biographien von Gaetano Milanesi. Berechnet auf 300 Bl. in 4., in 12 Lieferungen zu je 25 Bl.; à Lieferung 20 Fr. — Ueberdem stehen in Aussicht eine photographische Publication der Handschriften des Lionardo da Vinci in der Ambrosiana; eine neue Ausgabe des Vasari Lemonnier, Text und Noten besonders, letztere in einem auch einzeln käuflichen Bande. — Cavalcaselle arbeite bereits am 6. Band der „History of Painting in Italy" und sei mit der Uebersetzung der ersten Bände ins Italienische beschäftigt. (Nach den „Mittheilungen des k. k. Oestr. Museums" arbeitet Abbate Mugna, der Uebersetzer von Kugler's Kunstgeschichte, an der italienischen Uebersetzung dieses Werkes.)



Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Alte Zweifel und neue Vermuthungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel.

Von

Eduard His.

Dr. A. Woltmann hat seiner Zeit in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 1. Juli d. J. die Mittheilung gemacht, dass die Inschrift auf einem, die heilige Anna mit Maria und dem Christuskinde darstellenden, Bilde der Augsburger Gemäldegalerie, Nr. 673, welche dasselbe als ein im siebzehnten Altersjahr gemaltes Werk des jüngern Hans Holbein bezeichnete, sich bei einer kürzlich vorgenommenen Untersuchung als neuere Fälschung herausgestellt habe.[1]

Mit der Entlarvung dieses Betrugs, der so viel Verwirrung in die Kunstgeschichte gebracht hatte, hört der Widerspruch in der Altersbestimmung Holbeins auf, für welche fortan die im Berliner Handzeichnungscabinet befindliche Zeichnung vom Jahre 1511,[2] die beiden Söhne des alten Holbein darstellend,[3] als einziges urkundliches Zeugniss übrig bleibt, indem auf derselben das Alter des jüngern, Hans, durch die Zahl 14 über seinem Haupte angegeben ist. Genau gerechnet würde diese Zusammenstellung das Jahr 1497 als Holbeins Geburtsjahr ergeben; je nachdem aber die Verfertigung der Zeichnung in den Anfang oder in das Ende des Jahres 1511 fällt, könnte Holbein auch Ende 1496 oder Anfang 1498 geboren sein, denn es ist anzunehmen, dass die Altersangabe 14 nicht eine auf Woche oder Monat zutreffende, sondern nur eine annähernde sei. — Die letztere Jahrzahl würde mit van Mander stimmen; da aber dieser Schriftsteller seine Angabe wahrscheinlich aus einer ähnlichen Zusammenstellung von Jahrzahl und Altersangabe auf

---

[1]) Siehe den nachfolgenden Bericht über die Untersuchung, Seite 220.

[2]) Diese Jahrzahl anders (d. h. 1509) zu lesen, wollte mir nie gelingen.

[3]) Siehe das Titelkupfer zu Woltmann's Holbein u. s. Z. 1. Bd.

einem Selbstbildniss Holbeins herleitet, welches sich seiner Zeit im Besitz des Grafen von Arundel befand, nun aber nur noch durch Hollars Stich bekannt ist,[1]) so bleibt das genaue Datum von Holbeins Geburt auch fernerhin unentschieden, und wir müssen uns daher bis auf Weiteres mit dem annähernden Ausdruck: um 1497, begnügen.

Die von Waagen zuerst geäusserte Ansicht,[2]) dass das Bild mit der fraglichen Inschrift, sowie die drei zu dem nämlichen Altarwerk gehörenden (es waren ursprünglich zwei zu beiden Seiten bemalte Altarflügel) von Hans Holbein dem Sohne gemalt sein müsse, verliert nun jeglichen Halt. Es war auch kein Grund vorhanden, von der Ueberlieferung, dass sie ein Werk des alten Holbein seien, abzugehen, denn nicht nur entsprechen sie in unverkennbarer Weise seinen übrigen bekannten Werken, sondern es finden sich auch in der Basler Kunstsammlung theils Skizzen zu einem dieser Bilder,[3]) theils auch Studien zu einzelnen darauf vorkommenden Köpfen; erstere tragen entschieden das Gepräge seiner Hand, und was letztere betrifft, so sind sie einem Skizzenbüchlein entnommen, welches von ihm selbst mit seinem Namen und der Jahrzahl 1502 bezeichnet ist.[4])

Anders verhält es sich mit der sogenannten Sebastiansaltartafel und ihren beiden Flügelbildern, deren Entstehungszeit zwischen 1515 und 16 mit der Erbauung der Kirche des Katharinenklosters, für welche sie bestimmt war, zusammenfällt, wie dies auch die Jahrzahl 1516 bezeugt, welche sich zufolge Passavant und Förster darauf (wahrscheinlich auf dem alten Rahmen) befunden haben soll.[5]) Hier sehen wir ein Kunstwerk, welches Alles, was wir von dem alten Hans Holbein kennen, in jeder Beziehung so sehr überragt, dass, wie hoch man auch den Einfluss des im ersten Decennium des 16. Jahrhunderts sich vollziehenden Um-

---

[1]) Derselbe ist bezeichnet: HH Æ. 45. AN°. 1543.

[2]) Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Bd. II. S. 24.

[3]) Vergl. Woltmann, Holbein u. s. Z. I. S. 146, und II. S. 441, N. 52 u. 53.

[4]) Auf dem letzten Blatte steht in deutlicher Schrift: Depictum per magistrum Johannem holpain augustensem 1502; es ist dies, mit Ausnahme des Wortes magistrum, die Inschrift, welche sich auf einem zu dem Kaisheimer Altarwerke gehörendem Bilde, Nr. 53 der Münchener Pinakothek, befindet. In den übrigen zu diesem Altarwerk gehörenden Bildern kommen noch sechs Köpfe vor, wovon sich die Studien theils in jenem Büchlein, theils unter den eingerahmten Porträtskizzen befinden, welche letztere, zufolge dem Amerbach'schen Inventar, früher gleichfalls ein Büchlein gebildet hatten.

[5]) Försters Denkmale deutscher Kunst I. S. 13 des Textes zur Malerei. Passavant, im Kunstblatt von 1846 S. 185.

schwungs in der Kunst anschlagen mag, man noch immer Anstand nehmen muss, den schon in gereifterem Alter stehenden Maler eines so ausserordentlichen, nach jeder Richtung sich äussernden Fortschritts fähig zu halten. Nicht allein ist eine viel korrektere Zeichnung, sowohl in den bekleideten, als in den nackten Körpern, namentlich in den Händen und Füssen, ein sorgfältigeres Studium der Natur in allen Einzelheiten wahrnehmbar, sondern die Gestalten zeigen eine rundliche Fülle, eine lebenswarme Empfindung, eine Transparenz in der Carnation, welche auf eine vollkommen anders begabte Individualität schliessen lassen. Es war wohl diese unleugbare Superiorität, welche fast gleichzeitig Waagen und Passavant und nach dem Vorgange dieser beiden Autoritäten auch Andere[1]) veranlasste, dieses Meisterwerk deutscher Kunst dem alten Hans Holbein ab- und seinem viel berühmteren Sohne zuzusprechen, oder wenigstens eine sehr ausgedehnte Mitwirkung desselben anzunehmen, und dies zu einer Zeit, wo die verhängnissvolle Inschrift auf dem S. Annenbild noch nicht dieser Annahme dadurch zu Hilfe gekommen war, dass sie Holbein um mehrere Jahre älter machte.[2])

Wie liess sich aber dieses vorzügliche, mit gereiftem Verständniss concipirte und tadelloser Technik ausgeführte Werk des Sebastiansaltars mit der Reihe von Bildern zusammenreimen, welche in Basel für Holbeins Erstlingswerke gelten, und auch schon von Basilius Amerbach, der sie besass, in seinem Inventar von 1586 als solche erwähnt werden?[3]) In Betreff der beiden Köpfe eines männlichen und einer weiblichen Heiligen (Nr. 9 u. 10) war zwar der Möglichkeit Raum geboten, dass Holbein diese Erstlinge seiner Kunst, welche offenbar Naturstudien sind, aus seiner Vaterstadt mitgebracht haben konnte; bei den grossen Passionsbildern auf Leinwand (Nr. 2—6) war aber dieser Fall nicht denkbar, und was das gleichfalls als Naturstudie gemalte erste Elternpaar (Nr. 11) betrifft,[4]) so trägt dieses Bild neben dem Monogramm H. H. die Jahrzahl 1517, was für seine Entstehung in Basel zeugt. Je mehr man diese unvollkommenen Erstlingsversuche, welche trotz aller Mängel ihren holbeinischen Ursprung

---

[1]) Der Verfasser gesteht, selbst längere Zeit diese Ansicht getheilt zu haben.

[2]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in D. II. S. 26 und Passavant: Beitrag zur Kenntniss der alten Malerschulen Deutschlands (Kunstblatt von 1846, S. 185).

[3]) „Item eines heiligen iungen vnd iungfrawen köppfin mit patenen vf holz mit ölfarb, klein, h. holbeins erste Arbeit. Ein gross nachtmall, h. holbeins erste Arbeiten eine vf tuch mit ölfarb. Ein grosse Geisslung vf tuch h. holbeins erster Arbeiten eine mit ölfarb.“

[4]) „Ein Adam vnd Eva mit dem öpfel h. holb. vf holz mit ölfarb.“ Zu der Eva diente dasselbe Modell, welches unter Nr. 10 als weibliche Heilige dargestellt ist.

nicht verläugnen, und in denen der Keim seiner nachherigen Entwicklung wahrgenommen wird, mit der vollendeten Meisterschaft, die sich in der Sebastianstafel kund giebt, verglich, um so mehr mussten die gezwungenen Voraussetzungen, mit welchen man diese Verschiedenheit erklären wollte, dahin fallen und die Ueberzeugung die Oberhand gewinnen, dass der junge Holbein an derselben keinen Antheil haben konnte, was auch noch durch den Nachweis, dass er schon 1515 sich in Basel befand, eine thatsächliche Bestätigung erhielt.

Aber auch die Ansicht, dass dieselbe dem Vater Holbein allein zukomme, wird neuerdings durch eine Auffindung im Augsburger Stadtarchive in Frage gestellt. Eine kürzlich von mir unternommene genaue Durchsicht der dortigen Steuerbücher erwies nämlich, dass schon 1514 Hans Holbein der Aeltere für immer von Augsburg fortgezogen sein muss. Sein Name kömmt zwar in den Jahren 1514, 15 und 16 noch an seiner alten Stelle unter „Salta zum Schlächtenbad" vor, aber der Betrag der Steuer ist dabei unausgefüllt geblieben. In den folgenden Jahren bis zu demjenigen seines Todes, 1524, steht er sodann permanent in der Liste der landesabwesenden Bürger am Schlusse des Buches. Dass er nun schon in den Jahren 1514, 15 und 16 nicht mehr in Augsburg weilte, muss Jedem, der die Steuerregister aus eigner Anschauung kennt und sich ihre Einrichtung, so wie den von den Steuereinnehmern beobachteten Usus gemerkt hat, zweifellos erscheinen, worüber auch die Sachkundigen, welchen ich an Ort und Stelle den Fall vorlegte, einig sind.[1]) Die Namensregister wurden stets zum Voraus angefertigt, indem man das vorhergegangene zum Muster nahm. Traf man beim Steuereinzug einen Bürger in einer andern Strasse, so wurde sein Name an seiner neuen Stelle zwischeneingeschrieben. War ein Bürger abwesend, so liess er entweder die Steuern durch einen andern entrichten, oder die Steuer blieb aus, und folglich die Stelle neben seinem Namen weiss. Dass diess bei Holbein drei Jahre hintereinander der Fall ist, beweist nur, dass anfänglich die Steuerherren seine Abwesenheit als eine temporäre ansahen, und daher auf eine nachträgliche Bezahlung der Steuer zählten, welcher sich jeder Bürger unterziehen musste, der sein Bürgerrecht aufrecht erhalten wollte. Da aber Holbein weder zurückkehrte, noch sonst von sich hören liess, so wurde sein Name hinfort nur noch in der Liste der auswärts lebenden Bürger aufgezählt.[2])

---

[1]) Herr Domcapitular Steigele, Hr. Archivar Dr. Chr. Meyer und Hr. Archivsecretär Niggl.

[2]) In dieser Liste ist bei Manchem die Stadt oder der Ort, wo sie sich befanden, angegeben, bei anderen aber nicht, unter welche auch Holbein zu zählen ist. Einige

Während nun seine Spur von 1514 an in Augsburg erlischt, begegnen wir dagegen seinem Bruder Sigmund von 1504 an bis zum Jahr 1518 (inclusive) unausgesetzt in der Reihe der Steuerzahlenden. Bis 1509 wird er mit Hans stets zusammen genannt:

Hans Holbain, maler
Sigmund, sein bruder.

Es ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass sie während dieser sechs ersten Jahre gemeinschaftlich arbeiteten, und bei dieser Vermuthung wird man an eine Eigenthümlichkeit erinnert, welche bei dem Bilde der Paulusbasilika in der Augsburger Galerie jedem aufmerksamen Beschauer auffallen muss. In diesem, in den Jahren 1504 oder 1505 gemalten Werke [1]) kann man nämlich zwei ganz verschiedene Hände unterscheiden. Während einzelne Figuren das unverkennbare Machwerk des alten Hans zeigen, finden sich dagegen andere von so entschieden geistigerer Auffassung und feinerer Durchbildung, dass der Unterschied selbst dem ungeübtesten Auge nicht entgehen kann. Waagen konnte sich dies nicht anders zurecht legen, als indem er das Bild in das Jahr 1517 versetzte,[2]) und eine Mitwirkung des jüngern Holbein annahm. Warum dachte er nicht eher an Sigmund Holbein, den er doch so hoch schätzte?

Von 1509 an erscheint Sigmund gesondert in der Strasse Vom Zimmerleuthaus, und zwar wohnte er bei einem Goldschmied, Namens Silvester Nathan, welcher auch nach seinem Weggange in seinem Namen und Auftrag die Stadtsteuer fortbezahlte.

Angesichts nun der bereits erwähnten Thatsache, dass Sigmund Holbein bis 1518 in Augsburg wohnte, nachdem sein Bruder Hans schon 1514 fortgezogen, liegt die Vermuthung nahe, dass jener der wahre Urheber des Sebastiansaltars sein dürfte, dessen holbeinisches Gepräge ja allgemein anerkannt wird. Dieser Annahme steht auch nicht im Wege, dass auf dem Flügelbilde der h. Elisabeth der bärtige Bettler die Züge des alten Hans trägt, wie sich dies durch die Vergleichung mit der im

---

zahlten die Steuern ungeachtet ihrer Abwesenheit; bei den Meisten ist aber kein Steuerbetrag angemerkt.

[1]) Die Entstehung des Bildes zu Anfang des Jahrhunderts ist dadurch bedingt, dass es zu der Folge der sieben Hauptkirchen Roms gehört, von welchen diejenigen, welche Jahrzahlen tragen, in die Zeit des Jahrhundertwechsels fallen, nämlich: Sta. Maria Maggiore (Holbein) 1499, S. Peter (Burgmair) 1505, S. Giovanni in Laterano (Burgmair) 1502, S. Lorenzo (C. F.) 1502, S. Croce (Burgmair) 1504. (Vergl. den Catalog der Augsb. Gal. von Marggraff).

[2]) Kunstwerke u. Künstler II. S. 23,

Besitz des Herzogs von Aumale befindlichen Studie zu demselben, mit der Ueberschrift: Hans Holbain, maler der alt, als unzweifelhaft herausgestellt hat.[1] Es wird daher in Zukunft angezeigt sein, die Aufmerksamkeit dem Wenigen zuzuwenden, was uns von Sigmunds Arbeiten erhalten ist.

Die grossen, ebenso geistlosen als flau gemalten Bilder, welche in der Münchener Pinakothek auf seinen Namen getauft sind,[2] haben sicher nicht den mindesten Anspruch an denselben. Die Deutung der zwischen zwei horizontalen Strichen stehenden Buchstaben S. I. als Sigmund Holbein Inventor, im Katalog ist doch gar zu willkürlich. Dagegen befindet sich in der Burg zu Nürnberg unter Nr. 184 ein köstliches kleines Bild, auf's Zarteste empfunden und von feinster Ausführung, die thronende Madonna mit dem Kinde, von Engeln gekrönt, welches mit

S·HOLBAIN·

bezeichnet ist. Wiewohl dasselbe noch in mancher Beziehung den Einfluss der van Eyck'schen Schule zeigt, gehört die Ornamentik, z. B. am Thron, schon der Renaissance an.[3] Ein anderes Bildchen, denselben Gegenstand darstellend, welches sich gleichfalls in Nürnberg in der Gemäldesammlung der Moritzkapelle befindet, ist jenem in jeder Beziehung so verwandt, dass ich sehr geneigt bin, es für ein aus der nämlichen Künstlerhand hervorgegangenes Werk zu halten, wiewohl die darauf befindliche Bezeichnung dieser Ansicht zu widersprechen scheint. Schon Waagen hebt die so nahe Beziehung der beiden Bilder mit folgenden Worten hervor: „Dieses schöne Bildchen stimmt in allen Theilen mit einem noch zu erwähnenden von Sigmund Holbein überein, und beweist, wie nahe letzterer seinem berühmteren Bruder in der Kunst steht, der mir hier zum ersten Male in so kleinem Maassstabe und so zarter, miniaturartiger Vollendung erscheint. Leider haben die Köpfe von warmem Ton gelitten. In den Formen derselben, in den schlanken Verhältnissen, in den Gewändern von vortrefflicher Modellirung zeigt sich ein deutlicher, wahrscheinlich durch Friedrich Herlen vermittelter Einfluss der

---

[1]) Diese interessante Zeichnung in Silberstift, welche mit Sandrart's Stich übereinstimmt, hat nicht, wie dieser angiebt, die Jahrzahl 1512, welches vielmehr diejenige von Sigmunds Porträt (im Besitz des Mr. Malcolm ehem.: Mr. Robinson in London) ist, sondern 1515; sie stimmt also in der Zeit mit der Entstehung des Sebastiansaltars und dient als Bestätigung der von Förster und Passavant angegebenen Jahrzahl 1516.

[2]) Säle Nr. 49 u. 49 a.

[3]) In Betreff des letztern Merkmals beziehe ich mich auf Woltmann's Angabe (Holbein u. s. Z. I. S. 185.) — Das Nürnberger Bild und die Malcolm'sche Zeichnung gegenwärtig auf der Holbein-Ausstellung in Dresden.

van Eyck'schen Schule."[1]) Was die Bezeichnung dieses Bildes betrifft, so findet sich dieselbe auf einer Blumenvase, wo der Name

HANS * HOLBON · 149? steht. Sollte der bescheidene Sigmund vielleicht damals unter der Firma seines Bruders gemalt haben?

Dass er um mehrere Jahre jünger als dieser gewesen sein muss, scheint daraus hervorzugehen, dass, während Hans schon 1494 im Steuerbuch vorkömmt, Sigmunds Name erst zehn Jahre später darin auftritt; gleichzeitig erlischt, wie wir in der Rubrik „vom untern Schlachthaus" sehen, die „Pfleg" oder vormundschaftliche Verwaltung Holbeins, welche bis dahin die Steuer für ihn bezahlt hatte. Das Aufhören dieser sogenannten Pflege bedingt indessen nicht, dass er erst mit diesem Zeitpunkt in das Mannesalter getreten sei, wie der Ausdruck „P. Holbains Kind" könnte glauben lassen. In seinem, vom September 1540 datirten, Testament nennt er sich selbst „alt und guter Tage".[2]) Verstehen wir unter diesem Ausdruck ungefähr 66 bis 70 Jahre, so wäre er demzufolge schon 30 bis 34 Jahre alt gewesen, als er sich 1503 oder 1504, vielleicht nach vieljähriger Wanderschaft, in seiner Vaterstadt niederliess.

Von einem dritten Bruder, Namens Ambrosius, welcher, wie H. Grimm meinte, des jüngern Hans Vater, und auch Maler gewesen wäre (eine Ansicht, welche auch in neuester Zeit wieder einen Vertreter gefunden hat),[3]) findet sich in den Steuerregistern keine Spur. Dagegen wird in einer Urkunde von Oberschönefeld ein Conrad Holbain, Conventbruder in Täckingen, erwähnt, welcher, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, ein Bruder von Hans und Sigmund gewesen sein muss.

In Augsburg bleibt von ihrem ersten Auftreten an die Verzweigung der Familie Holbain eine sehr spärliche. Ihre Spur reicht bis in das Jahr 1451 zurück, wo ein Michel von Schönenfeld, welcher von 1454 an Michel Holbein heisst, in der Gegend vor dem heil. Kreuzthor vorkömmt. Den Beinamen von Schönenfeld verdankt er den Gütern, welche er in der Nähe des Klosters Oberschönefeld besass.[4]) Noch 1479 wird seine Frau

---

[1]) Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 196. Vergl. auch Woltmann Holbein u. s. Z. S. 73 u. 184.

[2]) Zudem ich auch sunst nu mer alt vnnd gutter tagen dem tod dest neher bin etc.

[3]) S. Vögelin, Prof. der Kunstgesch. in Zürich; siehe Frankfurter Zeitung vom 22. u. 25. März 1871.

[4]) Nach einer Urkunde von diesem Kloster, dat. Freitag nach St. Gallentag 1463 verzichtet G. Zehender von Wollinshofen gegen Dorotheen Aebtissin zu Oberschönefeld und gegen Michel Holbain auf alle Zwietracht und namentlich die An-

„Michels Fraw von Schönefeld“ und 1480 „Michel Holbainin von Schönefeld“ genannt. Während der ganzen Periode von 1451 bis 1483 oder 84, wo sein Tod erfolgt sein muss, ist er der einzige männliche Träger dieses Geschlechts in Augsburg; nach einer Angabe vom Jahr 1468 (unter der Rubrik „vom Bilgrimhaus“) war er Lederer. Dass sein Name während einer Reihe von Jahren in mehreren Strassen zugleich vorkömmt, findet seine Erklärung in der Natur der Steuer, welche eine Vermögens- und Grundsteuer war, und daher von jedem Haus oder Grundstück, welches ein Bürger besass, erhoben wurde. Woltmann, der die Steuerregister nur aus einem höchst lückenhaften Auszug Herbergers kannte, welchen ihm dieser, statt seiner versprochenen eigenen Excerpten, nach endlosem Hinhalten zuschickte, wurde dadurch zu der Vermuthung verleitet, dass verschiedene Familien durch einander spielen. Dass diess nicht der Fall ist, beweisen namentlich zwei Stellen: 1468 heisst es unter der Rubrik „heil. Kreuzthor extra“ (9. Haus) Michel Holbains Hauss dedit hernach am 18 b., und 1469 bei demselben Haus: domus Michel Holbains dt., hernach am 21 b.; ersteres ist eine Hinweisung auf die pagina 18 b. des Steuerbuchs, auf welcher sich die Rubrik „vom Bilgrimhaus“, und letzteres eine solche auf pag. 21 b, wo sich diejenige „vom Nagengast“ befindet. Michel Holbein war demnach in diesen drei Strassen gleichzeitig Hauseigenthümer.

Weniger leicht ist zu erklären, warum noch zu Michels Lebzeiten seine Frau oft gesondert genannt wird, so in den Jahren 1478 bis 80, wo sie unter „vom Diepolt“ mit ihrer Tochter Barbara vorkommt, während er 1478 und 80 unter „Salta zum Schlächtenbad“, 1479 unter „vom Bilgrimhaus“ seine Steuern entrichtet. 1481 und 82 ist dagegen die Holbainin unter „Salta zum Schlächtenbad“ aufgeführt, und im erstgenannten Jahr heisst es: Ir Man nit by Ir; denselben treffen wir in diesen beiden Jahren „in der Prediger Garten“. 1483 finden wir endlich das Ehepaar beisammen in ihrer alten Wohnung Salta zum Schlächtenbad, wo es heisst:

Michel Holbain }
Sein weyb } dt. 45 dn. 40 dn.

1484 steht unter „vom Bilgrimhaus“ Michel Holbain; hier dürfte aber schon seine Wittwe darunter zu verstehen sein, indem darauf folgt: Anna

---

sprüche an einen Acker auf dem Burckstall. Nach einer andern Urkunde vom 30. Aug. 1486 verkauft Anna Holbainin, Burgerin zu Augsburg, für sich und ihrem Bruder Conrad Holbain, Conventbruder zu Täckingen, ihre Erbrechte an einen Acker in Wollinshauserfeld, genannt das Burgkstall an das Kloster Oberschönefeld.

Ir Tochter; ebenso 1487, wo noch einmal der nämliche Name vorkommt. (1485 und 86 steht an derselben Stelle Michel Holbainin). Die Holbainin sehen wir von nun an verschiedene Male ihre Wohnung wechseln. 1488 ist sie vor dem Sträfingerthor, 1489 und 90 am Judenberg; 1491, 92 und 93 kommt neben einer Anna Holbein, welche eine lange Reihe von Jahren in der Strasse „vom St. Anthonino" wohnt, und wahrscheinlich Michels Tochter ist, eine zweite desselben Namens „im Cappenzipfel" und 1497 unter „vom Bilgrimhaus" vor. Es scheint diess also auch der Name von Michels Frau gewesen zu sein; wenigstens suchen wir sie in diesen Jahren vergeblich anderswo, während sie von 1494 bis 1503, mit Ausnahme des vorgedachten Jahres 1497, ein Haus in der Strasse Salta zum Schlächtenbad (das 12. in der Reihe) bewohnte. Hier treffen wir von 1496 an ihren Sohn Hans bei ihr, nachdem er in den Jahren 1494 und 95 unter „vom Diepolt" gewohnt hatte. Aus dem Umstand, dass er in den beiden letztgenannten Jahren in derselben Strasse wohnte, wo auch Thoman Burgkmairs Haus stand, wollte man schliessen, dass er mit letzterem zusammen gewohnt habe, und ging so weit, ihn in Folge dieser Vermuthung zu dessen Tochtermann zu machen. Dagegen ist einzuwenden, dass die Sage vom Beisammenwohnen in einem Hause vollständig aus der Luft gegriffen ist, da der alte Burgkmair im siebenten, Hans Holbein aber im siebzehnten Hause wohnte.

Was nun die andern weiblichen Glieder der Familie betrifft, welche sonst noch in den Steuerregistern dieser Zeit vorkommen, so wird zuerst in den Jahren 1478 bis 80 eine Tochter von Michel Holbein, Namens Barbara, mit ihrer Mutter unter „vom Diepolt" genannt. 1479 heisst sie Barbara von Oberhusen, woraus zu schliessen, dass sie vermählt gewesen sei. Später taucht eine Anna Holbein auf, zuerst von 1483 bis 1490 unter „vom Schmiedhaus", mit Ausnahme von 1484, wo wir sie bei ihrer Mutter unter „vom Bilgrimhaus" finden; sodann von 1491 an unter „von St. Anthonino", wo sie bis 1525 als steuerzahlend aufgeführt wird, bis es im folgenden Jahre von ihr heisst: abzogen. Ohne Zweifel ist es die nämliche, welche zufolge der angeführten Urkunde von 1486[1]) für sich und ihren Bruder Conrad ihre Erbrechte an den (von Michel Holbein hinterlassenen) Acker auf dem Burgkstall an das Kloster Oberschönefeld verkaufte, denn als Bürgerin von Augsburg muss diese unter den Steuerzahlenden vorkommen. Sie war demnach Michels Tochter, Hans und Sigmunds Schwester. Sigmund Holbein gedenkt in der That in seinem Testament einer Schwester, Namens Anna Elchingerin by Sant Ursel am

---

[1]) Anmerkung 4 auf S. 215.

Schwall. In dieser Strasse findet sich ein Matthäus Elchinger, welcher wohl ihr Ehemann gewesen sein wird. Nur ist kaum glaublich, dass sie erst 1526 sich verehlicht haben sollte. Ein ähnlicher Zweifel herrscht auch, und zwar in erhöhtem Maasse, in Betreff der andern Schwester, Margaretha Holbein, welche zum ersten Mal 1502 „unter den Lederern“ vorkommt, und nachdem sie Anfangs öfters die Wohnung gewechselt, von 1527 an bis über 1542 hinaus (d. h. so weit ich überhaupt die Steuerbücher durchgangen habe) unter „von St. Anthonino“ unausgesetzt als Steuerzahlende erscheint; dem Testament des Sigmund zufolge hiess sie Margreth Herwart und scheint zeitweise in Esslingen gewohnt zu haben. Eine dritte Schwester, Ursula Holbain, welche dem erwähnten Testament zufolge auch in Augsburg gelebt haben muss, findet sich nicht in den Steuerregistern. Dieselbe wird wohl unter dem Namen ihres Mannes, welcher Messerschmied hiess, eingetragen sein, was ich bei der Unwichtigkeit der Sache zu suchen unterliess.

Die auf die Holbeinische Familie bezüglichen Aufzeichnungen in den Steuerregistern habe ich zu besserer Uebersicht in die beigefügte Tabelle zusammengestellt, und auch um der Vollständigkeit willen den jedesmaligen Betrag der Steuer angegeben. Man wird bemerken, dass in vielen Fällen zwei Steuerbeträge ausgesetzt sind, z. B. Michel Holbein dt. 60 dn. und 20 dn. (1472), Anna Holbeinin dt. 45 dn. 7 gross (1483), Hans Holbein dt. 45 dn. und 63 dn. (1495). Diess hängt mit dem doppelten Charakter der Steuer zusammen; das eine war die persönliche Steuer, welche jeder Bürger, reich oder arm, zu entrichten hatte, das andere die Vermögens- oder Grundsteuer.

Die nachfolgende, dem Register von 1480 entnommene Steuerverordnung zeigt, wie es sich damit verhielt.

Das ist ain geschworne steur.

anno domini millesimo quadrigentesimo octuagesimo uff mitwuchen nach sannt Gallentage, ist dise nachgeschriben Steur zebeschreiben angefangen worden, vnd In maynung nachbegriffen zu halten fürgenomen vnd gesetzzt, allso das ain yegklich person, sy sey Reich oder arm, die zestuiren pflichtig ist, vff dis Jare, vff iren geschwornen ayd Steuren sol, anfangs vnd voruss fünfvndviertzig pfenning, vnd dartzu von aller hab vnd gutt, Sy hab vil oder wenig, namlich an Barschaft von varendem gutte, ye von hundert guldin drew ortt ains guldin, von hundert klainen pfunden, Sechzig pfening für ain pfund gerechnet, fünfvndviertzig pfennig, vnd dessgleichs von liegendem gutte, gleich halb so vil, vnd von Ir yedem vorgeschriben mynnder nach antzal, vnd dor Innen nit vssetzen, was ain yegklichs ain Jare

Uebersichtlicher Auszug aus den Augsburger Steuerregistern, die Familie Holbein betreffend.

Heilig Kreuzthor extra

Jahr	
1451	Michel von Schönenfeld dt. x gross
1452	„ „ „
1453	„ „ „
1454	Michel Holbain dt. x gross
1455	„ „ „ xij „
1456	„ „ „ „ „
1457	„ „ „ „ „
1458	„ „ „ „ „
1459	„ „ „ „ „
1460	„ „ „ „ „
1461	„ „ „ „ „
1462	„ „ „ „ „
1466	Michel Holbains Hus dt. postea
1467	Michel Holbains Haus
1468	Michel Holbains Hauss dt. hernach am 18b[1])
1469	domus Michel Holbains dt. hernach am 21b[2])
1470	„ „ „ dt.

[1]) an der 18. pagina b des Steuerbuchs, nämlich unter der Rubrik „Vom Bilgrim Hauss."
[2]) an der 21. pagina b, nämli h unter „Vom Nagengast."

Vom untern Schlachthaus

Jahr	
1483	P. Holbeins dt. 3 ortt
1484	„ „ „ „ „
1485	„ „ „ „ „
1486	„ „ „ „ „
1487	„ „ „ „ „
1488	„ „ „ „ „
1489	„ „ „ 1 fl.
1490	„ „ „ „ „
1491	„ „ „
1492	„ „ „
1493	„ „ „ 17 gross 4 ₰
1494	„ „ „ „ „ „ „
1495	„ „ hat Wagner hütter dt. 10 gross
1496	„ „ dt. Wagner 6 gross 6 ₰

Salta zum Schlächtenbad.

Jahr	
1476	Michel Holpain dt. 60 ₰ j ortt[1])
1477	„ „ „ „ „ „ „ P. Holbains dt. 1 fl.
1478	(wie 1477)
1479	P. Holbains dt. 1 fl.
1480	P. Holbains dt. 3 ortt patter eius dt. 45 ₰
1481	Michel Holbainin dt. 45 ₰ 40 ₰ Ir man nit by Ir dt. 45 ₰ P. Holbains dt. 3 ortt
1482	Michel Holbainin dt. 45 ₰ 40 ₰ P. Holbains dt. 3 ortt
1483	Michel Holbain } dt. 45 ₰ 40 ₰ Sein weyb } P. Holbains dt. Peter mair an der 1 p.
1494	Holbainin dt. 60 ₰
1495	„ „ 45 ₰
1496	Holbainin „ 30 ₰ Hans Holbain dt. 30 ₰ 40 ₰

[1]) 1 ort = 1/4 eines Guldens.

Vom Bilgrimhaus

Jahr	
1464	Michel Holbain
1465	„ „
1466	Michel Holbain dt. viiij gross
1467	„ „ dt. iiij „
1468	Michel Holbain lederer dt. iiij gross
1469	Holbainj dt. iiij gross
1470	Holbainj
1471	Michel Holbain
1472	Michel Holbain dt. 60 ₰ vnd 20 ₰
1473	„ „ „ „ „ „ „ „
1474	Holpain dt. 60 ₰ 9 gross
1475	„ „ 60 ₰ 1 ortt
1479	Michel Holbain dt. 60 ₰ 1 ortt
1484	Michel Holbain dt. 45 ₰ 40 ₰ Anna Ir. Tochter dt. 45 ₰
1485	Michel Holbainin dt. 45 ₰ 40 ₰
1486	„ „
1487	Michel Holbain dt. 45 ₰ 40 ₰

Am Judenberg

Jahr	
1489	Michel Holbainin dt. 60 ₰
1490	„ „ „ „ „

Vom Nagengast

Jahr	
1463	Michel Hollbain dt. viiij gross
1464	„ „ „ „ „
1465	„ „ „ „ „ de domo
1466	Michel Holbain dt. xviij gross
1467	„ „ dt. viiij gross
1468	„ „ „ „ „
1469	„ „ „ „ „
1470	„ „ „ „ „
1471	Michel Holwein
1472	Michel Holbain nl [nihil]
1473	„ „

Vom Schmidhaus

Jahr	
1483	Anna Holbainin dt. 45 ₰ 7 gross
1488	Endlin[1]) Holbainlin dt. 60 ₰ 9 gross
1489	Endlin Holbainin dt. 60 ₰ 9 gross
1490	„ „ „ „ „ „ „

Von Sant Anthonino

Jahr	
1491	Enndlin Holbainin
1492	Anna Holbainin dt. 60 ₰ 44 ₰
1493	„ „ „ „ „ „ „
1494	Holbainin „ „ „ „ „
1495	Anna Holbainin „ 45 „ 33 „
1496	„ „ „ 30 „ 22 „

[1]) Diminutiv von Anna.

Vom Diepolt

Jahr	
1478	Michel Holbainin dt. 60 ₰ vnd 2 ℔. auf gnad Ir Tochter ap. (apud) Truchsass
1479	Michels Fraw von Schönenfeld dt. 60 ₰ 2 ℔. Barbara von Oberhusen Ir Tochter dt. 60 ₰ 20 ₰
1480	Michel Holbainin v. Schönenfeld } dt. 45 ₰ Barbara Ir Tochter } 11 gross
1483	Anna Holbainin dt. 45 ₰ 7 gross
1484	„ „ „ „ „ „ „
1485	„ „ „ „ „ „ „
1487	Anna Holbainin dt. 45 ₰ 6 gross 5 ₰
1494	Hanns Holbain dt. nl. [nihil] das jor
1495	„ „ dt. 45 ₰ 63 ₰

In der Brediger Garten

Jahr	
1480	Michel Holbain dt. 45 ₰ 40 ₰
1481	„ „ „ „ „ [illegible] „ „
1482	Holbain gennt (genannt) Michel

Sträfingerthor extra

Jahr	
1488	Holbainin dt. 60 ₰

Im Cappenzipfel

Jahr	
1491	Holbainlein dt. 60 ₰
1492	Anna Holbainin dt. 60 ₰
1493	„ „ „ „ „

Jahr	Vom untern Schlachthaus
1497	P. Holbains d. 34 ₰ m. Wagner
1498	„ „
1499	P. Holbains Kind dt. 23 ₰
1500	„ „ „ „ „ „
1501	„ „ „ „ „ „
1502	„ „ „ „ „ „
1503	„ „ „ „ „ „

Jahr	Salta zum Schlächtenbad
1497	Hans Holbain dt. 30 ₰ 42 ₰
1498	„ „ „ „ „ „ „ sein Mutter „ „ „
1499 1500	(wie 1498)
1501	Hans Holbain dt. 30 ₰ 1 ℔. 14 ₰ sein muter stat bei Morhaupt dt. 30 ₰
1502	Hans Holbain maler dt. 30 ₰ 1 ℔. xv ₰ sein Muter dt. 30 ₰
1503	(wie 1502)
1504	Hans Holbain maler dt. 60 ₰ 1 fl. 36 crütz Sigmund sein Bruder dt. 30 crütz. 4 ₰
1505	Hans Holbain maler dt. 45 ₰ 1 fl. 12 crütz. Sigmund sein Bruder dt. 23 crütz. 3 hlr.
1506 1507 1508	(wie 1505)
1509	Hans Holbain maler dt. 30 ₰ 48 crüiz. Sigmund sein Bruder dt. 16 crütz. Natan [1])
1510	Hans Holbain dt. 30 ₰ 30 crütz. [2])
1511	Hans Holbain dt. 30 ₰ 30 crütz.
1512	„ „ „ „ „ „ „
1513	„ „ „ „ „ „ „
1514	Hans Holbain dt. (d. Steuerbetrag ausradirt)
1515	Hans Holbain
1516	„ „

[1]) Silvester Nathan, ein Goldschmied in der Strasse „Vom Zimmerleuthaus" war Sigmund Holbains Hausherr und bezahlte auch nach dessen Weggang bis zu seinem Tode, ja selbst noch im darauf folgenden Jahre 1541 in seinem Namen die Stadtsteuer, womit dieser sein Bürgerrecht in Augsburg aufrecht hielt.

[2]) Darunter stand: Sigmund sein Bruder, welche Worte aber durchgestrichen sind.

Jahr	Vom Canold Appategger oder wie die Strasse von 1512 an heisst: Vom Zimmerleuthaus
1510	Sigmund Holbain dt. 19 kr.
1511	„ „ „ „ „
1512	„ „ „ „ „
1513	„ „ „ „ „
1514	„ „ „ „ „
1515	„ „ „ „ „
1516	„ „ dt. 23 crütz.
1517	„ „ „ „ „
1518	„ „ „ „ „
1519	
1520	P. Sigmund Holbains dt. für 2 vergangne steuern 46 cr.
1521	P. Sigmund Holbains dt. 23 crütz.
1522	„ „ „ „ „ „
1523	„ „ „ „ „ „
1524	„ „ „ „ „ „
1525	„ „ „ „ „ „
1526	„ „ „ „ „ „
1527	„ „ „ „ „ „
1528	„ „ „ „ 27 cr. Natan
1529	„ „ „ „ „ „
1530	„ „ „ „ „ „
1531	„ „ „ „ „ „
1532	„ „ „ „ „ „
1533	„ „ „ „ „ „
1534	„ „ „
1535	„ „ „
1536	„ „ „ dt. 1 fl. 21 cr. für 3 nachstewr, tut 1 stwr 27 cr.
1537	„ „ „ dt. 27 cr.
1538	„ „ „ „ „
1539	„ „ „ „ „
1540	„ „ „ „ „
1541	„ „ „ „ „
1542	„ „ „ ist ab.

Jahr	Von Sant Anthonino
1497	Anna Holbainin dt. 30 ₰ 22 ₰
1498	„ „ „ „ „ „ „
1499	„ „ „ „ „ „ „
1500	„ „ „ „ „ „ „
1501	„ „ „ „ „ „ „
1502	„ „ „ „ „ „ „
1503	„ „ „ „ „ „ „
1504	„ „ „ 60 „ 28 cr. 2 ₰
1505	„ „ „ 45 „ 21 kr. 3 hlr.
1506	„ „ „ „ „ „ „ „
1507	„ „ „ „ „ „ „ „
1508	„ „ „ „ „ „ „ „
1509	„ „ „ 30 ₰ 14 1/2 kr.
1510	„ „ „ 30 ₰ 9 kr.
1511	„ „ „ „ „ „ „
1512	„ „ „ „ „ „ „
1513	„ „ „ „ „ „ „
1514	„ „ „ „ „ „ „
1515	„ „ „ „ „ „ „
1516	„ „ „ „ „ „ „
1517	„ „ „ „ „ „ „
1518	„ „ „ „ „ „ „
1519	„ „ „ „ „ „ „
1520	„ „ „ „ „ „ „
1521	„ „ „ „ „ „ „
1522	„ „ „ „ „ „ „
1523	„ „ „ „ „ „ „
1524	„ „ „ „ „ „ „
1525	„ „ „ „ „ „ „
1526	„ „ abzogen
1527	Margreth Holpainin dt. 30 ₰
1528	„ „ „ „ „
1529	„ „ „ 30 „ 6 ₰
1530	„ „ „ „ „ „ „
1531	„ „ „ „ „ „ „
1532	„ „ „ „ „ „ „
1533	„ „ „ „ „ „ „
1534	„ „ „ „ „ „ „
1535	„ „ „ „ „ „ „
1536	„ „ „ „ „ „ „
1537	„ „ „ „ „ „ „
1538	„ „ „ „ „ „ „
1539	„ „ „ „ „ „ „
1540	„ „ „ „ „ „ „
1541	„ „ „ „ „ „ „
1542	„ „ „ „ „ „ „

Jahr	Unter den Lederern
1502	Gret Holbaynin dt. 30 ₰ 18 kr. 1 hlr.

Jahr	Am Judenberg
1509	Margreth Holbainin dt. 30 ₰ 18 kr. 1 hlr.

Jahr	In der pächin Hof
1516	Margreth Holbainyn dt. 30 ₰ 30 cr.
	(Im Nachtrag)
1519	auf den 27 Marcij hat Margretha Holbaynin Ire Burgrecht vnnd hab mit 3 nachsteuer, nemlich 2 fl. 31 kr. vernachsteuert.

Jahr	Vom Bilgrimhaus
1497	Anna Holbainin dt. 30 ₰
1505	Margaretha Holbainin dt. 45 ₰ 27 kr. 1 hlr. „ „ „ „ „ „
1506	„ „ „ „ „ „
1507	„ „ „ „ „ „
1508	

Jahr	Vom Gablingerthor
1510	Margreth Holbainin dt. 30 ₰ 18 kr. 1 hlr.
1511	„ „ „ „ „ „ „ „

In seinem Huss zu seiner notturfft zu bruchen bedarff, vnd sind diss Jar zu Stuirmaistern erweelet und gesetzzet, Herr Jörg Contzelmann etc. etc.

Wohl dürfte das Augsburger Archiv noch reichhaltiges und wichtiges Material für die Kenntniss der Holbeinischen Familienverhältnisse enthalten, da aber zu einer Ordnung desselben erst der Anfang gemacht wird, wofür seit dem Tode des Archivars Herberger eine neue Kraft in seinem Nachfolger Dr. Christian Meyer gewonnen ist, so wird, bevor einige Jahre vorüber sind, an eine umfassendere Ausbeutung nicht zu denken sein. Unterdessen zolle ich dem genannten Herrn Archivar, so wie dem Archivsekretär Herrn Jacob Niggl, meinen besten Dank für den mir gütig geleisteten Beistand. Auch Herrn Domcapitular Steigele, welcher als gründlicher Kenner der Augsburgischen Geschichte mir mit freundlichster Zuvorkommenheit seinen Rath lieh, wird hiemit der aufrichtigste Dank dafür ausgesprochen.

(Siehe die Tabelle.)

Nachtrag.

Kaum mochte der vorstehende Aufsatz zum Druck abgesetzt sein, als mir die Allgemeine Zeitung vom 14. August zu Gesicht kam, worin Dr. Meyer, Stadtarchivar von Augsburg, mehrere, kürzlich von ihm aufgefundene Notizen über den alten Hans Holbein mittheilt [1]). Es sind dieselben den Gerichtsbüchern entnommen, nach welchen ich bei meiner Anwesenheit im Augsburger Archiv (12. bis 20. Juni) in erster Linie und wiederholt, wiewohl stets vergeblich gefragt hatte. Mehrere dieser Mittheilungen betreffen die Jahre 1515 und 16, von welchen ich annahm, dass der alte Hans Holbein damals bereits Augsburg verlassen haben musste. Die kurzen Andeutungen des Herrn Dr. Meyer widerstreiten nun zwar nicht unbedingt dieser Annahme, denn da es sich nur um Pfändungen für verjährte Schulden handelt, so konnten diese gerichtlichen Schritte auch nach seinem Weggange vorgenommen worden sein. Jedoch geben diese Andeutungen, welche ihn als einen gänzlich verarmten Künstler erscheinen lassen, auch der Möglichkeit Raum, dass die Ursache der in den Jahren 1514, 15 und 16 nicht bezahlten Steuer auch eine andre als die von mir (Seite 212) angenommene sein konnte. Vielleicht war er nicht im Stande gewesen, die Steuern aufzubringen. Dem sei indess, wie ihm wolle, so enthalten die Mittheilungen des Herrn Archivars

---

[1]) Wir theilen dieselben weiter unten vollständig mit. — D. H.

Meyer ein Document, welches sehr für die von mir vermuthete gemeinschaftliche Thätigkeit der beiden Brüder Hans und Sigmund Holbein spricht. Der erstere scheint nämlich diesem die Zumuthung gemacht zu haben, mit ihm nach Eysznen (Issenheim im Elsass) zu ziehen, was dieser aber verweigerte. Diess deutet auf ein bisher bestandenes Abhängigkeits-Verhältniss Sigmunds zu seinem ältern Bruder, zugleich aber auf eine gemeinschaftliche Kunstausübung, von welcher Letzterer seinen Bruder nur mit Widerstreben entbunden zu haben scheint. Dass er ihm seine Hülfe nicht immer pünktlich bezahlt, beweisen die 34 fl., welche er ihm schuldig war.

Wenn daher in Folge dieser neuen Auffindungen die Autorschaft des alten Hans Holbein am Sebastiansaltar nicht mehr dadurch in Frage gestellt wird, dass seine Abwesenheit von Augsburg in den Jahren seiner Entstehung mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, so gewinnt dagegen die Mitwirkung des Sigmund Holbein an diesem Hauptwerke eine erhöhte Wahrscheinlichkeit. Namentlich ist dieselbe bei den beiden Flügelbildern vorauszusetzen, während das Mittelbild sich noch am meisten der gewohnten Weise des alten Hans Holbein nähert.

Dieser Anfang des Veröffentlichungen des Herrn Archivars Meyer muss gegenüber der Schweigsamkeit seines Vorgängers dankbar begrüsst werden. Wichtig ist namentlich in diesen ersten Mittheilungen die Nachricht, dass der alte Hans Holbein nach Issenheim gezogen ist, indem dadurch das in neuerer Zeit mehrfach angefochtene Sohnsverhältniss des jüngern Hans zum ältern unzweifelhaft bewiesen ist. Aus dem Schreiben des Basler Raths an den Convent von Issenheim (Jahrbücher III. S. 121) wissen wir nämlich, dass Hans Holbein der jüngere Ansprüche auf gewisse Malergeräthschaften (Werkzeug) erhob, welche sein Vater in Issenheim zurückgelassen hatte.

Bericht über die Untersuchung der Inschrift: Jussu venerabilis etc.

Die schon seit Jahren obschwebende Controverse über diese Inschrift, welche zuerst von Herman Grimm in einer eignen Schrift,[1] später auch von W. Schmidt in diesen Jahrbüchern,[2] von R. Marggraff im Katalog der Augsburger Galerie,[3] von S. Vögelin in einem Aufsatz der Frank-

[1] Holbeins Geburtsjahr, Berlin 1867.
[2] Jahrgang 1870, S. 207.
[3] München 1869, S. 169.

furter Zeitung[4]) angefochten, von A. Woltmann dagegen zu wiederholten Malen und namentlich in einem der letzten Hefte dieser Jahrbücher[5]) in Schutz genommen wurde, bewegte sich theils auf dem Felde der Paläographie, theils wurden innere Gründe für oder gegen die Aechtheit geltend gemacht. Eine sachliche Untersuchung der Schrift, welche dem Streit auf eben so schnelle als entschiedene Weise hätte ein Ende machen können, und auf welche sowohl von den Gegnern als von dem Verfechter der Aechtheit gedrungen worden war, stiess so lange auf Schwierigkeiten, als der Restaurator des Bildes zugleich Direktor der Galerie war, in welcher es sich befand. Mit seinem im November 1870 erfolgten Tode war dieses Hinderniss beseitigt, wesshalb ich meine jüngste Anwesenheit in Augsburg und meine Bekanntschaft mit dem neuen Direktor der Galerie, Herrn E. von Huber, dazu benützte, die Untersuchung neuerdings anzuregen und wo möglich unter meinen Augen vornehmen zu lassen. Hiezu zeigte sich Herr von Huber gern bereit.

Eine genaue Betrachtung hatte mich überzeugt, dass die ziemlich breiten, durch die Restauration zugedeckten Farbrisse, welche das Bild netzartig bedecken, sich auch über das Buch, auf welchem die Inschrift sich befindet, ausbreiten, dass also zum Mindesten Ergänzungen der Inschrift, wenn solche wirklich ächt war (wofür ich sie nie hielt), stattgefunden haben müssten. Der Punkt, auf welchen es hauptsächlich ankam, nämlich die Altersangabe XVII, konnte ja leicht bei der Ergänzung durch Umwandlung von L in X das unglückliche Missverständniss herbeigeführt haben. An dieser wichtigen Zahl wurde also die Untersuchung begonnen, wozu nicht scharfes Putzwasser, sondern nur reines Terpentinöl angewendet wurde. Nachdem die Stelle einige Male mit dem Pinsel betupft worden, liess sich die Zahl ohne Schwierigkeit mit dem Finger wegwischen, und so erging es auch den übrigen Zeilen der zweiten Buchseite, welche auf dieselbe Weise behandelt wurden.

Als so die Schrift und mit ihr zugleich die schmutzig weisse Uebermalung des aufgeschlagenen Buches entfernt war, kam der ursprüngliche Farbenauftrag zum Vorschein, auf dem sich leise Spuren einer früheren Schrift wahrnehmen liessen. Eine Entzifferung derselben ist leider wegen der starken Risse, welche den Zusammenhang unterbrechen, nicht möglich; nur so viel lässt sich erkennen, dass der Inhalt ein ganz anderer gewesen sein muss, als derjenige der aufgemalten Schrift, dass namentlich auf der letzten Zeile keine Zahl, sondern Worte gestanden

[4]) 22. und 25. März 1871.

[5]) Jahrgang 1871, S. 75.

hatten. Auch waren nicht, wie bei der gefälschten Schrift, die Anfangsbuchstaben der Worte roth, sondern gleich den andern Buchstaben schwarz; dagegen zeigten sich rothe Einfassungslinien um den geschriebenen Text, wie solche bei alten Druckwerken und Manuscripten üblich waren. Die erste Buchseite wurde absichtlich unberührt gelassen, um dem Generaldirektor der bayerischen Galerien, Herrn Foltz, als oberster Instanz, Gelegenheit zu geben, sich selbst durch die Vergleichung des gefälschten Zustandes mit dem gereinigten von der Sachlage zu überzeugen.

Ueber das Ergebniss der Untersuchung wurde ein Protokoll aufgesetzt, und von dem Galeriedirektor von Huber, von Herrn A. Sesar, welcher die Reinigung unternommen hatte, und von dem Schreiber dieses unterzeichnet.

Kleine Holbeinforschungen.

Von **Wilhelm Schmidt.**

Im III. Jahrgang der Jahrbücher für Kunstwissenschaft S. 207 ff. habe ich mich über die Frage, wer die sogenannten Jugendbilder des jüngern Hans Holbein gemalt habe, geäussert. Da die nachfolgenden Ausführungen durch den frühern Aufsatz ergänzt werden, zum Theil auch diesen in ein deutlicheres Licht setzen, so bitte ich alle sich dafür Interessirenden, beide Aufsätze im Zusammenhange zu lesen und die verschiedenen Punkte auf einander zu beziehen.

Woltmann sagt in seinem Holbein (II. S. 479, Beil. IV): „die auf dem Hollar'schen Stiche sichtbare Bezeichnung würde sehr in's Gewicht fallen, wenn sich feststellen liesse, dass sie auch auf dem Original gestanden, und dass dieses für Mander's Angabe des Geburtsjahres die Quelle gewesen. Aber in diesem Falle sollte man glauben, dass Mander sich nicht so unsicher über diesen Punkt ausgesprochen haben würde („Vor zo verre ik hab konnen naspeuren in den jare 1498"). Woltmann lässt die zum Verständnisse der Stelle nothwendigen Worte aus und citirt nach der im Jahre 1764 erschienenen neuholländischen Uebersetzung des J. de Jongh; diese aber ist nur mit Vorsicht und beständiger Vergleichung des ursprünglichen Textes zu gebrauchen. Wir müssen bei der beregten Stelle unbedingt auf die erste Quelle zurückgehen; und da sagt van Mander (Ausg. von 1617, Fol. 142 a): „— een bewijs dat den gheest en't vernuft niet aen plaets oft gheslacht zyn verbonden: want den vermaerden Hans Holbeen, die grooten naem, roep en gherucht, de weerelt tot verwondering, in onse Const heeft naeghelaeten, is (by al dat ick can nae en opsporen) uyt 't hartsteenighe woest Switser-lant, en inder stadt Basel geboren, Anno 1498. Hoewel veel ghemeent wort, dat hy van Ausborgh in Swaben-landt soude wesen van gheboort: dan het is waer, dat aldaer eenen van den selven naem is gheweest gheboren, die oock een taemlyck goet schilder was, waerom ghemeent wort, dat het desen uytnemenden Holbeen zyn gheweest, waer in ick acht gedoolt wort." Der oberflächliche Sandrart freilich hatte diese Stelle nur flüchtig gelesen und aus

ihr entnommen: „Wie denn Carl von Mandern darfür gehalten, dass dieser Künstler zu Basel ungefehr Anno 1498 geboren worden“. Dies aber kann der Stelle van Mander's durchaus nicht entnommen werden, sondern das „by al dat ick can nae en opsporen“ bezieht sich darauf, dass Holbein „uyt 't hartsteenighe woest Switser-lant, en inder stadt Basel“ geboren worden, wesshalb auch der erstere Satz zwischen den andern eingeschoben ist. Van Mander hält die Ansicht derer für irrig, welche den berühmten Holbein zu Augsburg das Licht der Welt erblicken lassen, indem er damit an die Verwechselung mit dem andern Holbein (offenbar dem Aeltern) glaubt; nach seinen Forschungen stamme der in Frage stehende Holbein aus Basel. Anders darf die Stelle, glaube ich, nicht verstanden werden; keineswegs kann sich jener Ausdruck auf das Jahr 1498 beziehen, das van Mander ohne weitere Bemerkung seinem Satze hinten beifügt; und selbst wenn das 1498 in der bei Woltmann angegebenen Weise stünde, könnte dem Gedankenzusammenhange nach der Satz nicht anders verstanden werden. Woher aber hatte wohl van Mander seine Angabe geschöpft? Durchgeht man seinen Artikel, so sieht man nicht, dass ihm besondere Quellen betreffs des Geburtsjahres offen standen, wohl aber, dass er zwei kleine Selbstbildnisse Holbein's, worunter das runde, das hier in Frage kommt, gesehen hatte. Allerdings sagt er nichts von der Altersangabe darauf; aber er sagt auch nichts von der Jahreszahl 1543, welche doch auch nach Woltmann auf dem Originale gestanden. Die Vermuthung liegt nahe, dass der alte niederländische Vasari eben daher seine Angabe geschöpft habe, um so mehr, als ja die Angabe des Bildnisses, wie sie uns durch Vorsterman's und Hollar's Stiche überliefert ist, ganz mit seinen Worten stimmt. Und aus der Bezeichnung der Stiche selbst konnte van Mander seine Angabe nicht entnommen haben, da dieselben später fallen als seine Lebensbeschreibung. Für die Richtigkeit der Bezeichnung der Stiche gibt also van Mander immerhin einen indirekten Anhaltspunkt ab.

Woltmann stützt sich weiter auf Charles Patin, der das Jahr 1495 nenne, freilich ohne seine Quelle dafür zu bezeichnen. Die Stelle bei Patin lautet so: „Natus est Basileae circa annum Chr. MCCCXCV. Qui enim ipsum triennio faciunt juniorem, minus videntur ad verum accedere, cum anno sequentis saeculi decimo quarto et sexto, eam jam artis peritiam ostenderit, quae non nisi ab judicio maturo et harum rerum usu subacto proficisci potuit“. Wie konnte also Woltmann von „Quellen“ Patin's sprechen, da es sich aus seinen Worten ergibt, dass er eben keine Quelle kannte? Wie oberflächlich Patin war, erkennt ja auch Woltmann an; indessen hatte Patin doch dafür ein Gefühl, dass Holbein's Entwicklungsgang ein ungewöhnlicher gewesen sei, da er aus den Jahren

1514 und 1516 schon Werke gesehen habe; er glaubt demnach das Geburtsjahr um drei Jahre zurücklegen zu müssen. Würde er indessen den so durch und durch reifen Altar von 1512 und die Zeichnungen „selbst aus noch früherer Zeit“ gesehen haben, so hätte er Holbein's Geburtsjahr zuverlässig noch um ein paar Jahre zurückgeschoben. Woltmann hätte also nicht sagen dürfen: „So schwer wie Mander's Autorität wiegt die Patin's sicherlich, mag auch dessen kurze Biographie sonst nicht gerade ein Muster kritischer Behandlung sein. Indess stand er mit Basel in nahen Beziehungen, hatte sich selbst dort lange aufgehalten, aus den dort vorhandenen Kunstwerken ein Lieblingsstudium gemacht und war in jeder Hinsicht der Quelle näher. Daraus folgt zum mindesten, dass die abweichenden Angaben der Schriftsteller sich gegenseitig paralysiren.“ Wie kann man dies alles nur daraus entnehmen? Die blosse Vermuthung Patin's könnte allenfalls noch schwerer wiegen, als die einfache Behauptung van Mander's! Für eine streng auf urkundliches Material gestützte Forschung sind Patin's Worte von keinem Gewicht. Dies muss auch Woltmann gefühlt haben, da er sich auf Seite 479 im 2. Band nicht mehr auf sie beruft. —

L. Vorsterman hat das ehedem in der Sammlung des Herzogs von Arundel befindliche kleine Rundbild, welches zu van Mander's Zeit bei Jaques Razet gewesen zu sein scheint, gestochen und die Bezeichnung um den Rand geschrieben: Joannes Holbenius — anno 1543 aetat. 45. Woltmann II. p. 479 nimmt ganz willkürlich an, Vorsterman habe nach van Mander's Angabe das Alter des Künstlers beigefügt, während doch das Zunächstliegende ist, dass er sie der Bezeichnung auf dem Bilde selbst entnahm. Das Zusammentreffen der beiden Angaben muss schon an sich für die richtige Bestimmung des Geburtsjahres entscheidend sein. Noch mehr aber: auch W. Hollar, der das Bild im Jahre 1647 gestochen, gibt als Inschrift auf demselben: HH Æ 45 AN° 1543. Dadurch ist erwiesen, dass nicht allein das Datum, sondern auch die Angabe des Geburtsjahres auf dem Bilde gestanden. Das Original scheint verschollen, doch haben sich zum Glücke noch einige Kopien nach demselben gerettet, von denen zwei Wornum S. 81—83 beschreibt, leider in etwas verwirrter und, da er blindlings den Woltmann'schen Angaben des Geburtsjahres gefolgt war, voreingenommener Weise. Vorsterman's und Hollar's Blätter sind gegenseitig nach dem Originale, diese Kopien aber nicht, so dass sie nicht etwa nach den Stichen selbst erst angefertigt sein können. Das eine Exemplar, bei dem Herrn Verity, South Woods, Thirsk, ist rechts und links vom Kopfe bezeichnet: H AN° 154(3) | H ÆTA 45

das zweite bei dem Duke of Buccleuch: H AN? 1543 | H ÆTATIS SVÆ 4(5).
Bei dem erstern Exemplar soll die letzte Ziffer des Datums, bei dem zweiten der Altersangabe nicht mehr lesbar sein. Da also auch diese nicht nach Hollar kopirten Bilder die Altersangabe tragen, so kann für Niemand mehr zweifelhaft sein, dass sie wirklich auf dem Original gestanden. Es ist ja auch ein allgemeiner Gebrauch. Sogar die Skizze zu unserm Bilde in Florenz trägt die Angabe Æ. XLV. (Vergl. darüber den Bericht Mündler's in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. S. 284). Und diese Bezeichnung stimmt mit der auf der bekannten Silberstiftzeichnung des Berliner Museums befindlichen Angabe, wenn wir 1511 lesen. Ich für meinen Theil glaube, dass Holbein im Jahre 1497 geboren ist, und dass die Ausführung der Oelminiatur gegen den Anfang 1543, als Holbein das 45. Jahr noch nicht überschritten hatte, fällt, die der Zeichnung dagegen mehr gegen das Ende von 1511. Stünde auf der letztern „im 14. Jahre", so wäre Grimm's Anschauung, der 1498 annimmt, nicht ohne Rechtfertigung, da jedoch einfach die Anzahl der Jahre beigefügt ist, so scheint sie mir wenig wahrscheinlich. Doch ist allerdings auch möglich, dass Holbein's Geburtsjahr in 1498 fällt, und ich überlasse es Jedem nach seiner subjektiven Anschauung. Nehmen wir 1497 an, so haben wir zugleich für Holbein's Entwickelung ein weiteres Jahr gewonnen.

Indirekt aber ergibt sich zugleich daraus die Fälschung der bewussten Inschrift auf dem Gebetbuche der h. Anna, eine Fälschung, die sich auch ohnedem mit Händen ergreifen lässt. Das Nähere behalte ich mir für eine Entgegnung der neulichen Woltmann'schen Angriffe vor. Hier bemerke ich nur, dass in der That die Schriftzüge bei dem Namen der Veronica We (sic!) in ein Gekritzel ausarten, was selbst in Woltmann's charakterloser Nachbildung sich kundgibt. Ich glaube nicht, dass auf dem Gebetbuche eine förmliche Inschrift war, sondern nur Strichelchen, welche Buchstaben bedeuten sollen wie es insgemein der Fall ist. Sollte aber eine dagewesen sein, so war es wol eine für die Stelle passende, ein Gebet, Ave Maria oder dergleichen.

Van Mander beschreibt Fol. 144 b zwei Miniaturbildnisse von Holbein, „d'een in een cleen rondeken, en was van verlichterye, heel in't cleen, maeer seer net en suyver ghedan, comende toe den Const-liefdigen Jaques Razet: het ander mocht een troniken wesen, groot omtrent de palm van een handt, uytnemende vleeschachtich, van lyfverwe, aerdich en suyver ghehandelt, en dit komt toe den Const seer toeghedanen Bartholomeus Ferreris." Das erste Bildniss ist wol das bei dem Herzoge von Arundel, das ebenfalls rund war. Das zweite war offenbar, wie aus

van Mander's Worten hervorgeht, von dem andern verschieden, nicht etwa eine Wiederholung oder Kopie. Bei dem ersten hebt van Mander das runde Format hervor, bei dem zweiten nicht, das letztere hatte also wol die gewöhnliche viereckige Form. Nun existirt in der Portraitsammlung des Hondius (s. darüber den 2. Bd. S. 41 des Naumann'schen Archives) ein von einem Unbekannten gestochenes Bildniss Holbein's, welches nur wenig später, als van Mander seine Biographie erscheinen liess, angefertigt sein kann. Nicht unwahrscheinlich, dass wir hier eine Nachbildung des erwähnten Gemäldes bei Ferreris vor uns haben. Der Maler hält hier den Zeichenstift in der Rechten und demonstrirt mit der Linken. Wäre nun etwa der Stich gegenseitig, und hätte sich also der Maler so, wie er sich im Spiegel erblickte, gemalt, nämlich mit dem Stift in der Linken, so wäre auch erklärt, woher van Mander seine Behauptung, Holbein sei linkshändig gewesen, geschöpft hatte. Aus dem Rundbilde, worin Holbein den Stift mit der Rechten hielt, konnte er sie nicht entnommen haben. Leider fehlt mir das Material, um diese Hypothese entweder zu bekräftigen oder zu widerlegen; ich muss sie einfach den Kunstforschern zur Prüfung anheim geben. Vielleicht findet sich das Bildniss wieder. Es ist zu bedauern, dass der Stich bei Hondius so erbärmlich ausgefallen ist und das Original nur in entstellter Weise wiederzugeben scheint. Aus diesem Grunde aber allein etwa die Autenthicität desselben zu bezweifeln, hiesse mit historischen Zeugnissen sehr willkürlich umspringen, so lange wir keine direkten Beweise dagegen haben. Und es ist ja auch nicht zu bezweifeln, dass van Mander's Erwähnung eines zweiten Bildnisses der Aechtheit des in dem Hondius'schen Stiche dargestellten zur Stütze dient. Das Gesicht des Dargestellten lässt sich ganz wol mit dem Bildnisse Holbein's in Einklang bringen, und der Stift in der Rechten weist ja auch ohnedem auf einen Maler hin. Diese Miniatur ist jedenfalls eine Reihe von Jahren vor der vom Jahre 1543 entstanden. Der Stich von R. Lochon, der die Hände weglässt, ist vielleicht blos eine willkürliche Zustutzung und Verschönerung des erwähnten Blattes, der „David Herrliberger excudit Tiguri. 1748" bezeichnete Stich dagegen eine Kopie nach Lochon.

Während Woltmann dieses freilich nicht sicher beglaubigte Bildniss übergeht, hat er das Arundel'sche, Bd. I. S. 116, anzuzweifeln versucht, weil die Aehnlichkeit mit dem Baseler keine sehr entschiedene sei, kommt aber Bd. II. S. 356 wieder davon zurück, und zwar mit vollem Rechte. Denn unter den obwaltenden Umständen kann man gar keine sehr entschiedene Aehnlichkeit verlangen: das Baseler Bild ist Original, das Arundel'sche liegt blos in Nachbildungen vor, das erste gibt ein volles Jünglingsgesicht, das zweite einen um zwanzig Jahre älteren Mann mit

„durchgearbeitetem Gesicht, Mund und Kinn dicht von Bart umgeben“, wie Grimm (H.'s Geburtsjahr S. 9) mit Recht bemerkt. Bekanntlich verändern Vollbärte allein schon den Ausdruck der Gesichter auf überraschende Weise, so das selbst Bekannte Einem ganz fremd erscheinen, die sich von gestern auf heute rasiren liessen. Eigentlich ist das Arundel'sche Bild das bestbeglaubigte von allen, denn für das Baseler liegt blos die Angabe des Amerbach'schen Inventars vor, für das Berliner die Inschrift, die ja allenfalls auch auf einen andern Hans Holbein als den Maler zu beziehen wäre. Für das erste aber sprechen folgende Gründe: 1. Die übereinstimmenden Angaben van Mander's, Vorsterman's, Hollar's und Sandrart's; 2. die Bezeichnung, wie sie auf den erwähnten Oelkopien erhalten ist; in dieser Weise ist sie am natürlichsten nur auf den Künstler als Selbstdarstellung zu beziehen; 3. die Uebereinstimmung des Geburtsjahres mit dem auf der Berliner Zeichnung, wodurch 1497 gesichert erscheint; 4. die Florentiner Studie, die IOHANNES HOLPENIVS BASILEENSIS SVI IPSIVS EFFIGIATOR Æ. XLV. bezeichnet ist; 5. dass der Dargestellte einen Zeichenstift in der Rechten hält, ein Umstand, der mit den andern verbunden jeden Zweifel ausschliesst. Nach meiner Ansicht haben wir keinen triftigen Grund, das Baseler, Berliner oder Arundel'sche Bildniss anzuzweifeln.

Woltmann I. S. 164 erwähnt der Angabe, bei der Aufhebung des Klosters zu St. Katharinen habe sich der Sebastiansaltar darin befunden. Herr Prof. Marggraff sagt in seinem Katalog der Münchener Pinakothek 2. Aufl. 1869 über denselben: Kam, wie es scheint, bereits im Anfang unsers Jahrhunderts in eine Kapelle der Augsburger Jesuitenkirche. In dieser konnte er natürlich nicht von Anfang an gewesen sein. Der Fälscher der Annalen, der von dem Factum, dass der Altar bei der Aufhebung des Klosters sich in demselben befunden habe, durch den Hofrath Dr. von Ahorner, den letzten Klosterarzt, jedenfalls vernommen hatte, deutete eine Stelle der Annalen nach seiner Weise um: „Item Magdalena Imhofin hat den Sebastian den Neyen von dem kunstreich Mahler Holbein 1515 mahlen lassen, und dafür 10 Gulden geben, weiters noch jede Bayschwester 2 Gulden dazu; so vill ist dasselb Bildt gestandten, wurde am Kreuzaltar aufgestellt im Jahr 1517 nachdem die Kirch neugebaut war.“ Wir werden um so eher jene Angabe für richtig halten, als kein Grund dagegen angeführt wurde, und ja auch wirklich fast alle Bilder des ältern Holbein, e sich aus Augsburg selbst erhalten haben, dem betreffenden Kloster entstammen. Bis eine andere sichere widersprechende Nachricht sich auffinden lässt, werden wir uns daran halten müssen. Und um so eher werden wir dazu geneigt sein, als wir eine Erwähnung bei Sandrart, T. A. Ausg. v. 1675 S. 249, auf unser Gemälde beziehen können. Wolt-

mann freilich (I. S. 63) hatte etwas ganz Anderes aus dieser gefolgert. Wägen wir Sandrart's Worte und die Auslegung Woltmann's gegen einander ab! Der erstere sagt von den Bildern des ältern Holbein, die er in Augsburg gesehen: Von des ältern Holbein's Hand finden sich zu Augsburg etliche Stück, deren eines von dem Kunstliebenden Herrn von Walberg um etlich tausend erkauft worden. Im S. Catharinen-Closter ist der von ihm in einer sehr grossen Tafel gebildete Englische Gruss, und noch in einem grossen Gemähl das ganze Leben und Wandel des heiligen Paul, mit halb Lebens-grossen Bildern, vorgestellet, aufs fleissigste gemahlet, und mit diesen Worten gemerkt, Praesens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus: So hat er auch in eine andere Historie, darinn eine Glocken, daselbst dieses gezeichnet: „Hans Holbein, 1499." Woltmann erklärt dies folgendermassen: „Ein englischer Gruss ist in Augsburg unter den Arbeiten des ältern Holbein nicht vorhanden. Wir können uns nur denken, dass Sandrart die Basilika S. Maria Maggiore damit gemeint, worauf die hl. Dorothea mit dem Christuskinde besonders in die Augen fällt. Ein himmlischer Knabe (ganz kleines Kind!), der einer knieenden Jungfrau naht, das war Sandrart von dem Bilde noch in der Erinnerung geblieben und bei seiner bekannten schnellfertigen Ungenauigkeit macht er daraus einen englischen Gruss. Wohlgemerkt hat er denselben nur ‚in einer sehr grossen Tafel', wo also noch manches Andere vorkommen kann, gesehen. Dazu stimmt, dass er gleich darauf die Paulusbasilika als ‚noch ein grosses Gemähl' nennt, denn diese hat ganz gleiche Verhältnisse mit der Marienbasilika. Noch unzweideutiger geht Sandrart's Schlussnotiz von der andern „Historie darinn eine Glocken" auf unser Bild, wo ja die von ihm citirte Inschrift auf der Glocke selber steht. Sandrart, der Sohn akademischer Zeit, hatte nicht Musse und Lust, wirklich sich in die Schöpfungen der alten Meister zu versenken. Was Holbeins Gemälde vorstellte, darauf hat er nie gesehen, darum sich nie bekümmert. Für ihn blieb es eben ‚eine andere Historie', aus der ihm nur eine Aeusserlichkeit, die Glocke, erinnerlich war, und ausserdem vielleicht noch eine Gruppe, durch die er an die geläufige Vorstellung des englischen Grusses gemahnt wurde, von der er aber nicht einmal mehr gewusst zu haben scheint, dass sie sich mit der Glocke auf derselben Tafel befindet".

Dieser Erklärung von Sandrart's Worten vermag ich mich nicht anzuschliessen. Die h. Dorothea, der das Christkind Rosen bringt (was ja ohnedem auch noch durch Inschrift bezeugt ist), für eine Darstellung der allen Malern so geläufigen Verkündigung Maria's anzusehen, wäre bei Sandrart eine arge Gedankenlosigkeit; indessen könnte man bei die-

sem flüchtigen Schriftsteller eine solche Deutung, falls nicht andere Anhaltspunkte dagegen wären, immer noch als möglich gelten lassen; als unmöglich aber erweist sie sich dadurch, dass Sandrart ja das Bild der h. Dorothea ausdrücklich von der Verkündigung unterscheidet und zwischen beide das Leben des h. Paulus setzt. Zu jener ersten, an sich schon nicht eben wahrscheinlichen, Annahme auch noch zu vermuthen, dass Sandrart zwei Gemälde aus einem mache, und ihn also einer doppelten Verwirrung zu zeihen, dagegen wird wol Jeder, der seine Worte unbefangen liest, sich sträuben. Es ist eine alte erprobte philologische Regel, an den Worten eines Schriftstellers so lange nicht zu mäkeln, als sie so, wie sie dastehen, einen ganz guten Sinn geben; denn sonst wäre ja der grössten Willkür Thür und Thor geöffnet, und Jeder könnte beliebig wieder etwas Anderes hineinlegen. Nehmen wir auch hier die Ausdrücke Sandrart's so, wie sie dastehen, so spricht er 1. von einem englischen Gruss, 2. der Paulusbasilika, 3. von der „Historie darinn eine Glocken", d. i. der Marienbasilika, Gemälde, die alle drei zu seiner Zeit im Katharinenkloster zu Augsburg vorhanden waren. Die beiden letzten Bilder befinden sich noch jetzt im Museum zu Augsburg; wohin aber soll der Englische Gruss gekommen sein? Horace Walpole, Anecdotes of painting Ausg. v. 1786, I. S. 103, missverstand Sandrart's Worte, die den oben citirten vorausgehen, und meinte, Walberg habe den englischen Gruss erkauft*). Das aber liegt in Sandrart's Worten keineswegs. Die Gemälde des Klosters gingen nach der Auflösung desselben in den Besitz des Staates über, dahin sind die Paulus- und die Marienbasilika gekommen, dahin muss auch der englische Gruss gekommen sein. Und in der That befindet sich derselbe auf dem Sebastiansaltar, einem Altar, den Sandrart ganz wol eine sehr grosse Tafel nennen konnte. Waren die Flügel geschlossen, kam also die Werktagsseite, wie sie gewöhnlich zu sehen war, heraus, so erblickte man Maria, wie sie von dem Engel den Gruss empfängt (vergl. die Abbildung bei Woltmann). Diese Erklärung ist, glaube ich, bei weitem natürlicher und der Sachlage entsprechender. Ich sollte meinen, so gut wie wir die „Historie darinn eine Glocken" auf die Marienbasilika beziehen können, so gut können wir auch den englischen Gruss Sandrart's auf den englischen Gruss des Sebastiansaltares beziehen. Von der Marienbasilika, die Eigner und seine Nachfolger auf einen Grossvater H. getauft haben, sagt Woltmann I.

*) Die Worte im Urtext lauten so: His father was a painter of Augsburg and so much esteemed, that the lord of Walberg paid an hundred florins to the monastery of St. Catherine for a large picture of the salutation painted by him.

S. 62: „Die Tafel galt stets unbestritten als sein Werk. Als solche kommt sie auch bei ältern Schriftstellern vor; Sandrart erwähnt sie in seiner Teutschen Akademie“. Weiter sagt er auf S. 64: „Wird nun ein Bild dem Künstler abgestritten, als dessen sicheres Werk es früher, auch laut Angabe älterer Schriftsteller, galt, so dürfen wir dafür ausreichende Gründe verlangen“. Ganz dasselbe nehme auch ich für den Sebastiansaltar in Anspruch, und zwar um so mehr, als das Bild noch zudem dadurch am sichersten beglaubigt ist, dass sich Holbein der Aeltere auf dem Elisabethflügel betend*) dargestellt hat. „Und wenn man“, fährt Woltmann in der Grossvaterfrage fort, „es gar mit einem andern Gemälde (beziehungsweise in der Jugendbilderfrage: Gemälden) zusammenthut, so darf man doch wol mindestens von diesen beiden Bildern (bez. dem Altar von 1512, dem Sebastian u. s. w. und den sichern Bildern des jüngern Holbein in Basel), die grösste Uebereinstimmung und so viel gemeinsame Eigenthümlichkeiten erwarten, dass aus denselben eine ganz bestimmte (bez. dieselbe) Künstlerpersönlichkeit zu folgern ist. Gerade diese Verwandtschaft unter sich ist es aber, die wir an den beiden Gemälden (bezw. den angeblichen und den wirklichen Jugendarbeiten des Sohnes) vollkommen vermissen“. Ganz einverstanden. Nur hätte Woltmann zu der Fälschung des Grossvaters auch die des Sohnes durchschauen sollen, Fälschungen, die in direktem Zusammenhange mit einander stehen. Es ist um so merkwürdiger, dass er dies nicht gekonnt, als ihm doch die durch ihn entdeckte Betrügerei der Eigner'schen Annalen und die Samm'sche Inschrift den Weg zeigen konnten. Wer noch ein weiteres Pröbchen von Eigner's Methode kennen lernen will, den verweise ich auf Passavant's Angaben, die von ihm herstammten, Kunstblatt 1846 S. 182, wo Hans Holbein junior (zum Unterschiede von Holbein senior, d. h. dem Grossvater!) einen Jungen mit Namen Kriegbauer aus Passau im Jahr 1497 fürgestellt haben sollte, und auf die noch bessere Beglaubigung des Grossvaters ein Jahr später, Kunstblatt 1846 S. 51, wo Eigner selbst keck behauptet, Claus Wolf Strigell sei nebst Nicolaus Kriegbaum (hier so!) von Passau und Lucas Cromburger Schüler von

*) Aber nicht aussätzig; man denke an die soziale Stellung der Aussätzigen jener Zeit; so was wäre dem ehrsamen Augsburger Bürger nicht in den Sinn gekommen, oder gar seinem Sohne, den Vater als ekelhaften Unheilbaren erscheinen zu lassen. Als Aussätzige mit aller Bestimmtheit charakterisirt sind blos die beiden Bettler. Woltmann rühmt den Künstler, dass er durch die drei Figuren die Situation des Bittens um eine Gabe, des Empfangens und des Empfangen-Habens so erschöpfend gegeben habe. Diese Ansicht erscheint mir in dem vorliegenden Falle zu modern-geistreich.

Hans Holbein Grossvater gewesen. Es scheint ihm die erste indirekte Beglaubigung des Grossvaters nicht mehr genügt zu haben.

In meinem Aufsatze hatte ich die eigentliche Ausarbeitung des Sebastiansaltares aus Gründen der Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1516 verlegt. Diese Ansicht erhielt nun eine unerwartete Bestätigung. Herr Dr. E. Förster sagt im I. Band seiner Denkmäler, 3. Abth. S. 13, über denselben: trägt die Jahreszahl 1516. Auf meine mündliche Erkundigung theilte mir Hr. Förster mit, dass diese nebst der Bezeichnung des Malers (HH oder H. HOLBAIN) auf dem alten Rahmen gestanden habe, von welchem er sie sich vielleicht vor 30 Jahren abgeschrieben habe. Ebenso spricht Passavant (Kunstblatt 1846 S. 185) davon, dass das Bild mit der Jahreszahl 1516 bezeichnet sei. Durch das Zusammentreffen beider von einander unabhängigen Zeugnisse ist die Richtigkeit derselben gesichert, Woltmann's neuerliche Meinung jedoch, das Bild könne von dem jungen Holbein im Jahre 1515 unvollendet im Atelier des Vaters stehen gelassen, dagegen etwa drei Jahre später bei einer nicht unwahrscheinlichen Anwesenheit in Augsburg vollendet worden sein, widerlegt. Wie sehr überhaupt Woltmann's Hypothese auch aus andern Gründen den Boden des Thatsächlichen verlässt, werde ich in meiner Entgegnung zu zeigen versuchen. Gewiss brauchten wir nicht, glaube ich, jenes ausdrückliche Zeugniss, um uns für das Jahr 1516 zu entscheiden. Die Inschrift des Rahmens war im Anfang der vierziger Jahre noch sichtbar, scheint aber bald beseitigt worden zu sein. Der schon früher bekannten Thatsache gegenüber, dass der jüngere Holbein bereits in dem Jahre 1516 zu Basel in voller Thätigkeit arbeitete, war sie freilich für Eigner's Ansicht sehr übel am Platze. Wie sonst bequeme Inschriften entstanden, ist hier einmal eine unbequeme verschwunden.

Zum Schlusse bemerke ich noch, dass es nicht angeht, den Sebastiansaltar von dem von 1512 etwa zu trennen, und ihn allein für den jüngern Holbein vorzubehalten, denn wer den einen gemalt hat, hat auch den andern gemalt, das ist gar keine Frage. Beide Altäre sind in ihrer Kunstrichtung und Ausführung ganz dieselben. Und von einem vierzehnjährigen Knaben rührt der letztere nimmer her.

München, Ende Mai.

Nachschrift.

Die obigen Ausführungen haben sich mittlerweile vollkommen bestätigt. Die Inschrift auf dem Gebetbuche der h. Anna ist nämlich von

ihrem Schicksale ereilt worden. Bei einer Prüfung derselben am 12. Juni durch den Conservator der Augsburger Galerie, Hrn. E. von Huber, ergab sich die Unächtheit, indem sich die Buchstaben nebst der umgebenden Uebermalung vermittelst eines mit Terpentinöl getränkten Pinsels leicht heruntertupfen liessen. Hr. v. Huber hatte blos die zweite Seite, worauf die Altersangabe, abgenommen, die andere aber gelassen, in welchem Zustande ich das Bild gesehen habe. Bei der Abnahme traten dieselben breiten Sprünge, die auch sonst das Bild durchziehen, hervor; sie wurde überhaupt so sorgfältig ausgeführt, dass die rothe Schrifteinfassung und die leicht hingemalten Buchstabenspuren, die der Maler selbst, ohne an einen speciellen Sinn zu denken, zur Ausfüllung der leeren Stelle angebracht hatte, sich ganz deutlich erkennen liessen. Die Consequenzen sind für die sogenannten Jugendbilder entscheidend. Woltmann selbst hat nun auch in der Beilage Nr. 182 der Augsb. Allg. Zeitung vom 1. Juli seine Behauptungen zurückgenommen und dem Herrn Eigner, der ihn und die andern Kunstkenner vermittelst Urkunden- und Inschriftenfälschung und den Einfluss seines gesprochenen Wortes angeführt hatte, einen wenig beneidenswerthen Nachruhm gesichert. Die oben von mir in Aussicht gestellte spezielle Entgegnung ist nun überflüssig geworden.

Auch über einen anderen diese Frage berührenden Punkt vermag ich jetzt Aufschluss zu geben. Dank der Veröffentlichung A. v. Zahn's in den Jahrbüchern für K.-W. IV. S. 131 und 132 kann man jetzt das Schwartz'sche Votivbild datiren. Der erste der beiden Holzschnitte Zahn's findet sich nämlich genau als der vierte (vom Rande links an) Kopf der obersten Reihe links auf dem Bilde wieder. Ganz dieselbe Haltung, dieselbe Profilirung und derselbe Haarwuchs, nur dass die Augenlider des Gemäldes gesenkt erscheinen. Es wäre auch in der That verwunderlich, wenn Schwartz auf dieses der Familie so wichtige Bild nicht hätte Rücksicht genommen. Auf keinen Fall kann man dasselbe später als 1508 setzen, etwa Ende 1507 oder Anfangs 1508, zu einer Zeit, wo der junge Hans ein 10jähriges Kind war, also gewiss keinen Strich daran gemalt hat, geschweige denn das Beste, wie man annehmen wollte. Woltmann's Behauptung (Jahrb. f. K.-W. IV. S. 92), dass die Tafel der Behandlung nach in keine frühere Zeit als etwa 1515 falle, erledigt sich von selbst, und es ist meine Ansicht, dass es vom Aeltern herrühre (vgl. Fechner im letzten Hefte des Archivs für zeichnende Künste) gerechtfertigt worden.

Es sollen sich im Augsburger Archiv Spuren gefunden haben, dass der ältere Holbein nach 1514 Augsburg verliess. Möglich, dass er es vorübergehend gethan hat. Die alten Einzeichnungen sind eben nicht unbedingt verlässlich, Nachlässigkeiten mögen da oft genug vorkommen,

und das Wanderleben der Maler, die sich Bestellungen halber hier und da aufhielten, zu Verwirrung Anlass geben. Durch Zahn's weitere Nachricht auf S. 131, dass sich in dem Schwarz'schen Trachtenbuche eine Kopie der Berliner Silberstiftzeichnung des Jakob Fugger (Woltmann I. S. 125) mit dem Beisatz Primo octobris 1516 finde, könnte allerdings angedeutet sein, dass sich der ältere Holbein in diesem Jahre in Augsburg aufgehalten habe.*) Auf dieses oder ein späteres Jahr deutet auch folgender Umstand. Im Berliner Skizzenbuche finden sich nämlich die Zeichnungen von „Vlrich Fuckher d. Junger" und „Vlrich Fuckhern des jungern Hausfr . . .". Beide verheiratheten sich erst im Mai 1516; also wird wol jeder Unbefangene, wie auch Woltmann, I. S. 128 und 176, schliessen, dass die letztere Zeichnung nicht früher falle. Wir müssen uns nun einmal bei unseren Schlüssen an gegebene Punkte halten. Wer gibt denn Woltmann das Recht, nachdem ihn die Daten in's Gedränge gebracht, II. S. 428 zu behaupten, dass die Dargestellte wol gar nicht als die Hausfrau Fugger's, sondern als unverheirathetes Mädchen gezeichnet worden sei? Auf S. 128 des I. Bandes hatte er ja auch ausserdem in ihr das Muster einer „ächten deutschen Hausfrau" erblickt. Auf die Anwesenheit Holbein's in Augsburg in den Jahren 1515**) und 1516 deutet auch der Sebastiansaltar, zu dem, wie wir gesehen haben, eine Skizze aus dem Jahre 1515 vorliegt und der im folgenden Jahre beendigt wurde. Zu seiner Anfertigung war eine geraume Zeit erforderlich. Und wenn auch Holbein, was ja möglich, ihn ausserhalb Augsburgs gemalt hat, so konnte er ihn doch in Basel wenigstens nicht ausgeführt haben, da er das dortige Zunftrecht dazu nöthig hatte. Dies war zu jener Zeit durchaus erforderlich, in welcher, nebenbei bemerkt, auch Leute unter den Malern vorkommen, die blosse Anstreicher waren, bei denen man sich auch nicht zu wundern braucht, wenn keine Gemälde von ihnen nachweisbar sind. Offenbar arbeiteten damals beide Holbein an getrennten Orten. Auf die Augsburger Stadtgeschichte weist der Umstand

*) Auf der Kopenhagener Zeichnung des Jakob Fugger, Photographien Nr. 2, steht links vom Munde 1509. Ist das Bildniss des Augsburger Kaufmanns A. Rehm vom Jahre 1522 wirklich von Holbein d. A., so hat er sich wol auch damals in Augsburg aufgehalten. Dass er auch daselbst gestorben sei, wird durch das Vorkommen seines Namens in dem Todtenregister der Zunft (Woltmann I. S. 358) wahrscheinlich. Ein paar Jahre vorher scheint er sich zu Issenheim im Elsass aufgehalten zu haben (s. Jahrb. f. K.-W. III. S. 121).

**) Eine andere Spur von Holbein's Thätigkeit 1515 brachte O. Mündler, Jahrb. f. K. II. S. 285, eine Madonna bez.: HANS HOLBAIN 1515, die vermuthlich dem älteren H. angehört.

hin, dass der Maler in der vordersten Figur des Bildes, dem links knienden Henker, einmal seinem patriotischen Zorn gegen Bayern Luft gemacht, was er freilich auch sonst that, aber nicht in dieser ganz auffallenden Weise. Eine äussere Veranlassung möchte dazu vorgelegen haben, und eine solche bringt Woltmann, I. S. 168, bei, die gleichfalls auf Ende 1515 und Anfangs 1516 deutet. Der Hans Holbein, der in Basel schon Ende 1515 ohne nähere Bezeichnung (wenn der Vater selbst dort eine Werkstätte errichtet hätte, würde sich der gleichnamige Sohn gewiss auf irgend eine Weise unterschieden haben) auftritt, und das Titelblatt zu dem Breve etc. und die komischen Darstellungen zu dem Encomium Moriae zeichnete, ist der jüngere. Es fällt jetzt auch jeder Grund hinweg, die doch gewiss nicht ohne Bedeutung geschriebene, ausdrückliche Angabe des Amerbach'schen Inventars, das zwei Bilder geradezu als „H. Holbein's erste Arbeit", zwei andere als „H. Holbein's erste Arbeiten eine" nennt, zu bezweifeln. Diese Bilder sind doch wohl in Basel selbst entstanden, und Holbein hat sie nicht aus Augsburg mitgeschleppt. Woltmann möchte freilich auch jetzt noch den Sebastiansaltar dem Alten absprechen. Dass dieser sich zur Ausmalung seiner Werke verschiedener Gehülfen*) bediente, leugne ich natürlich nicht, aber gerade diesen Altar kann ich am wenigsten als Atelierbild betrachten. Wie viel der Meister auf ihn gehalten, beweisen die sorgliche Ausführung und der Umstand, dass sich sein einzig sicher beglaubigtes Bildniss darauf findet. Noch dazu trägt die Studie die Inschrift: Da ich w (das Andere ist leider undeutlich), was sich am füglichsten als Altersangabe erklären lässt, also (nebst andern Gründen) auf ein Selbstbildniss hinweist. Die Formanschauung (es stehen z. B. sämmtliche Figuren unsicher auf den Beinen) finde ich von der des jüngeren Hans und des Ambrosius, wie aus dessen Holzschnitt, Passavant 1, zu ersehen, ganz verschieden. Und ein solcher Maler fällt doch nicht gleich vom Himmel! Wer den Sebastiansaltar, das Mittelbild sowohl als die Flügel, gemacht hat, muss eine lange und hervorragende Thätigkeit hinter sich haben. In Wahrheit ist aber jetzt die Kette der Woltmann'schen Schlüsse gesprengt, alle Beweise für den jungen verwandeln sich in Beweise für den alten, und wir haben eine anschauliche Entwicklung und Weiterbildung der Kunstweise des Letzteren vor uns.

Ueber den Bau der Katharinenklosterkirche theilt mir der hochw. Herr Domkapitular Dr. A. Steichele mit, dass derselbe durch die Priorin Veronica Welser im J. 1515 angeregt wurde; am 19. Februar 1516 legte

---

*) Sollte der „sun", der bei Fertigung von Gemälden einen Gulden im J. 1508 erhielt (s. d. Nähere bei Woltmann I. S. 365) etwa Ambrosius gewesen sein?

man den ersten Stein; am 16. November 1517 konnte die Kirche durch den Weihbischof Martin Avunculus consecrirt werden. Die Chronik nennt leider blos die Baumeister, nicht aber die Bildhauer und Maler, welche beim Baue und der Kircheneinrichtung thätig waren. Ein Verzeichniss der Nonnen aus jenen Jahren existirt nicht, vielleicht hätte sich aus der Wahl der beiden weiblichen Heiligen, Barbara und Elisabeth, Anhaltspunkte gewinnen lassen, wer denn eigentlich das Bild bestellt habe. Dass die Nonnen auch diesmal sich des Künstlers erinnerten, der schon früher in so hervorragender Weise für sie gearbeitet hatte, ist einleuchtend.

Das ist denn doch wol die unangenehmste Geschichte, die der deutschen Kunstforschung begegnet ist, um so unangenehmer, als die Resultate mit Beifall begrüsst und in alle möglichen Bücher aufgenommen worden sind. Erfreut sich der betroffene Künstler zudem ja auch eines Weltrufes! Wie lange noch mag es dauern, bis die richtigen Ansichten überall wieder hergestellt, und die Einflüsse von Eigner's Worten verschwunden sind! Man weiss wahrhaftig nicht mehr, wem man Glauben schenken soll. Wie bot nicht auch Eigner alle seine Ueberredungskunst auf, die Marienbasilika dem älteren Holbein zu entziehen und einem Grossvater zuzuschreiben! Unter diesem Einflusse stand auch noch Woltmann (I. S. 61 ff.), der das Gemälde sonst seinem wahren Urheber zuschrieb. Ich für meinen Theil konnte und kann einen wesentlichen Unterschied zwischen dieser und den Walther'schen und Vetter'schen Votivbildern nicht sehen. Ob Holbein alles mit eigener Hand an diesen Tafeln ausgeführt hat, möchte ich nicht glauben; aber was sich von der einen sagen lässt, gilt auch von den andern. Gestaltenbildung, Faltenwurf etc. sind ganz identisch; die Krönung Mariä ist ganz in Holbein'schem Geiste gedacht. Es ist überhaupt in der Tafel durchaus die Holbein'sche Kunstweise zu erkennen. Man vergleiche nur z. B. die Behandlung des Haares in dem Kopfe des h. Joseph etc. mit der auf den genannten Bildern! Dazu kommen auch noch die Inschrift HANS HOLBAIN schlechtweg und die Aussage Sandrart's.

München, Anfangs Juli.

Die angezweifelten Dürer-Zeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar.

Von **Dr. A. von Zahn.**

Durch einen Aufsatz von Moriz Thausig im 4. Hefte VI. Jahrg. (1871) S. 114 der „Zeitschrift für Bild. Kunst" ist die bekannte, unter Dürers Namen gehende Folge ausgeschnittener und aufgeklebter Bildniss-Köpfe in Kohlenzeichnung, welche durch die Hände von Derschau's und Hellers in das Kupferstichcabinet des k. Museums in Berlin, die städtische Kunstsammlung zu Bamberg und das Grossherzogliche Museum zu Weimar gekommen sind, als Arbeiten „von der Hand eines an Kühnheit, Consequenz und Fruchtbarkeit wohl einzig dastehenden Fälschers" bezeichnet worden, dessen Werk aufzudecken der Verf. „für eine Ehrenpflicht gegen Dürers Namen hält."

Nach einer kurze Uebersicht der von Heller gegebenen Geschichte der Blätter macht Thausing zuvörderst auf die merkwürdig genaue Uebereinstimmung vieler der unterschriftlichen Namen bei dem Heller'schen, jetzt in Bamberg aufbewahrten Antheile der Zeichnungen mit den im niederländischen Tagebuch Dürer's erhaltenen aufmerksam und fährt dann fort:

„Sein blaues Wunder aber sieht man, wenn man die Porträtköpfe selbst in's Auge fasst. Alle sind genau im Profil links hingewandt, meist von verschrumpftem Hinterkopf und unmässig dickem Halse und mit Halskrause, Haarnetz oder Klappenhut aus Dürer's Zeit versehen. Die Muster, welche hier etwa vorschwebten, sind eben so wenig erreicht, wie die Stellen, wo an den Kleidungsstücken zuweilen das Monogramm angebracht ist, unglücklich gewählt sind. Dazu kommt, dass die Profile mit den sonst bekannten Bildnissen der dargestellten Persönlichkeiten auch gar nichts gemein haben, so z. B. Felix Hungersberg (Heller I, S. 22, Nr. 17), nach dem uns ja zwei Zeichnungen von Dürer erhalten sind, so Kaiser Karl V. (daselbst Nr. 33). Die Tochter des Jean de Has Nr. 36 ist ein Mann im Baret und weicht blos in der Grösse, nicht aber in der

Form von dem Meister Wild Nr. 55 ab. Die Katharina Sterckhin, Nr. 37 wie auch die Ursula Seyfridt Pfintzingin Nr. 70 tragen einen Zopf unter dem Männerhut, der einem Lieutnant in der Armee des „alten Fritz“ Ehre machen würde. Die Ueberreste einer hohen Schrift auf der Rückseite von Nr. 24 haben ebenfalls keinen ältern Charakter. Am lautesten aber spricht die eintönige Oede, die hohle Dürftigkeit und Unvollkommenheit dieser Gesichter gegen jede Meisterhand, zumal aber gegen einen Zeichner wie Dürer. Alle Proträts der Heller'schen Zeichnungensammlung, so weit sie nicht als Holbein'sche Arbeiten erkannt wurden, sind das Werk eines ganz gleichgiltigen Stümpers, und es bleibt räthselhaft, dass bisher noch niemand den Muth hatte, diess auszusprechen.“ Nach einigen dasselbe Urtheil auf die Blätter in Weimar und Berlin ausdehnenden Bemerkungen fährt Thausing fort: „Doch wollen wir uns gar nicht in Betrachtung der einzelnen Blätter einlassen. Wer Dürer's einzige Meisterschaft in der Zeichnung nicht gar zu sehr unterschätzt, wird sich mit unserem ganz allgemeinen Urtheile begnügen. Die Fälschung all dieser in Kohle und Kreide entworfenen Profil-Köpfe liegt zu klar am Tage, um nicht sogleich anerkannt zu werden, sobald sie einmal entlarvt ist.“

Dieses so entschieden ausgesprochene Urtheil war natürlich eben so überraschend als befremdend für Alle, welche bisher in gutem Glauben diese jetzt „geistlose Silhouetten“ und „Dutzendarbeiten“ geheissenen Blätter als Dürer'sche Originale betrachtet hatten. Aber allerdings, der gleich Eingangs von Thausing erwähnte Punkt: die Uebereinstimmung vieler Unterschriften mit dem uns nur in Hauers Abschrift bekannten „Niederländischen Tagebuch“, musste demjenigen, welcher nicht sogleich Gelegenheit hatte die Originale aufs Neue zu prüfen, beim blossen Aufschlagen von Heller's Beschreibung klar machen, dass hier allerdings eine, unbegreiflicher Weise bisher ganz übersehene, offenbare Fälschung zu Grunde liege, — fraglich freilich: ob nur der Unterschriften, oder der ganzen Blätter.

Die beiden alsbald erschienenen Vertheidigungen der Aechtheit unserer Zeichnungen waren nicht geeignet, Thausings Angriffe zu entkräften. — Im IX. Heft der „Zeitschrift“ erwiederte, eingeführt durch ein officielles „Mitgetheilt“ des Bamberger Stadt-Magistrats der Conservator der dortigen städtischen Sammlung, Alois Hauser, mit einer sehr warmen Schilderung der Schönheit der Zeichnungen, um „gestützt auf ein langjähriges Studium der Werke Dürers und seiner Schüler“ deren Aechtheit mit aller Entschiedenheit zu verfechten; die Divergenzen in den Typen der Dargestellten und den unterschriftlichen Namen wurden mit der Verwechselung beim Ausschneiden der Blätter erklärt, und übrigens auf das Wasserzeichen der Krone im Papier hingewiesen. — Eingehender als diese wesentlich nur

subjective Meinungsäusserung besprach die Zeichnungen, ebenfalls ihre Aechtheit vertheidigend, ein Aufsatz A. von Eye's im Märzheft des „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit." Dieser berichtet zunächst aus mündlichen Mittheilungen des verstorbenen Joh. Andr. Börner über die Geschichte der Zeichnungen, auf die wir später zurückkommen und wonach weder von Derschau noch Heller einen Betrug mit diesen Zeichnungen beabsichtigt haben könnten; er verweist ferner den Charakter eines Theils der Unterschriften mit Heller nach dem Typus der Schriftzüge (von denen ein Facsimile gegeben wird) in den Anfang des 17. Jahrhunderts und verweilt dann hauptsächlich bei der Betrachtung der künstlerischen Eigenschaften, erklärt das Abweichende von Dürers sonstiger Linienführung mit der flüchtigen Aufnahme der Köpfe, unter „Umständen, wo kein langes Besinnen gestattet war," constatirt die Uebereinstimmung des wegen der Aehnlichkeit von Thausing besonders angezweifelten Hutten und einiger anderer Köpfe mit gleichzeitigen Holzschnitten und Medaillen, — diess alles aber ohne vorherige neue Prüfung der Originale, und nur auf Grund der Facsimile-Photolithographien eines Theils der Köpfe, deren Herausgabe durch den Nürnberger Verleger S. Soldan Thausings Aufsatz veranlasst hatte.

Diesen subjectiven Aeusserungen kann ich nun auf Grund einer sorgfältigen Prüfung der sämmtlichen Zeichnungen die nachfolgenden Mittheilungen über meine Untersuchung dieser Blätter gegenüberstellen, deren Schlussresultat für mich zwar gleichfalls eine Erkenntniss der Fälschung eines Theils der Inschriften und ein begründeter Zweifel an der Autorschaft Dürers, zugleich aber die feste Ueberzeugung von der Aechtheit der aus Dürers Lebzeiten stammenden Zeichnungen gewesen ist, und in deren Folge ich Thausing den Vorwurf nicht ersparen kann, seinen Angriff mit unverantwortlich „leichtem Herzen" unternommen zu haben.

Um zunächst das Aeussere an den Schicksalen der Zeichnungen zu berühren, so halte ich, mit von Eye, die Erzählung Börners für vollkommen glaubwürdig, wonach die beregten Blätter zusammen mit den bekannten Holbein'schen Silberstiftblättern im Nachlass der ausgestorbenen Nürnberger Patrizierfamilie der Pfintzing in zwei Bänden vorhanden waren; dass diese Bände nach zweimal wechselndem Besitz von dem bekannten Architekten von Haller entdeckt wurden, welchem indess der bekannte Sammler, Hauptmann von Derschau, im Erwerbe zuvorkam, der noch vor seinem Tode einen Theil der getrennten Zeichnungen dem Biographen Dürers, J. Heller zu Bamberg überliess, sodass im Auctionscatalog der Derschau'schen Sammlung im Jahr 1825 nur noch 15 Nrn. figurirten. — Letztere, worunter 11 von den ausgeschnittenen Köpfen, (die übrigen Holbein'sche Zeichnungen) wurden auf Goethe's Anrathen von Carl August

von Weimar erkauft und bilden jetzt ein Bestandtheil der Kupferstichsammlung im dortigen Grossh. Museum. Heller beschreibt in seinem 1827 erschienenen II. Bande als in seinem Besitz befindlich 61 Blatt ausgeschnittener Köpfe, welche sich, bis auf 6 im Privatbesitz vereinzelte Blätter, noch in der städt. Kunstsammlung zu Bamberg befinden, und erwähnt, als damals noch in von Derschau's Besitz befindlich, eine „bedeutende Anzahl" von Zeichnungen, von denen er zwölf Unterschriften der nachmals aus von Naglers Sammlung in das Kupferstichcabinet des k. Museums zu Berlin gekommenen Dürer'schen wie Holbein'schen Blätter anführt.

In Berlin befinden sich jetzt 57 Bl.; mit den 11 Bl. in Weimar, den 55 in Bamberg befindlichen und 6 aus Hellers Beschreibung bekannten, seither vereinzelten Blättern erhalten wir die Gesammtzahl von 129 Köpfen. — Sämmtliche sind ausgeschnitten, aber nur die Bamberger Zeichnungen befinden sich noch auf den Untersatzbogen, von welchen Heller spricht, auf denen die Namen der Dargestellten mit Tinte geschrieben sind. Die Berliner Zeichnungen sind, wohl während sie in Naglers Besitz waren, abgelöst und vollständig auf neues Papier gezogen worden, dabei hat man die Unterschriften zum Theil aus den Untersatzbogen ausgeschnitten und als Zettelchen darunter geklebt, zum Theil auch auf neue geänderte Zettel copirt; die Weimarischen Zeichnungen sind durch den jetzigen Director des Museums, C. Ruland, meisterlich in neues Papier so eingesetzt worden, dass die Rückseiten der Blätter dadurch vollständig rein und sichtbar geworden sind. Immerhin ist es für die jetzige Untersuchung von Werth, dass die Bamberger Zeichnungen noch in dem Zustande sind, in welchem sie Heller beschrieb und der bei dem Verdacht einer Fälschung zunächst in Frage kommt.

Unbefangene Betrachtung aber dieser äusseren Verfassung der Blätter wird Niemanden zweifelhaft lassen können, dass von einer Fälschung der Zeichnungen selbst nicht die Rede sein kann. Zunächst ist das alte Untersatzpapier (mit dem Wasserzeichen des Nürnberger Wappens, — Hausmann Nr. 12 oder demselben sehr ähnlich) keinesfalls viel jünger als das der Zeichnungen selbst. Dass diese auf Papier aus dem ersten Viertel des 16. Jahrh. ausgeführt sind, ist schon hervorgehoben worden; die Wasserzeichen mit den Hausmann'schen Tafeln selbst zu vergleichen, hatte ich nicht Gelegenheit; nach Hrn. Rulands Bemerkungen haben die Weimarischen Zeichnungen die hohe Krone (31 und 33 Millim. Drathstrich-Abstand;) den Ochsenkopf, (34 Mm.) Reichsapfel (H. 5; 29 Mm. und 30 Mm.); die Bamberger noch den Hund mit gestutzten Ohren (Bären). Alles diess würde freilich weder eine moderne Fälschung auf

altem Papier, noch eine Fälschung unmittelbar nach Dürers Tode ausschliessen. Dem ersteren widersprechen die alten Inschriften, das letztere ist wegen der Skizzenhaftigkeit der Blätter äusserst unwahrscheinlich und wird auch von Thausing, der die Fälschung in das vorige Jahrhundert setzt, nicht angenommen.

Mit den Inschriften verhält es sich folgendermaassen. Von alten Ueberresten einer entschieden Dürer'schen Handschrift habe ich nichts entdecken können. Einige Namen, meist unleserlich in Kohle oder Rothstift theils auf den Vorder-, theils auf den Rückseiten, im Typus des weiter unten mitgetheilten Facsimile bei dem sog. Seitz Pfintzing in Weimar, zu denen auch die von Thausing in „die Zeit Friedrichs des Grossen“ verwiesenen Spuren auf der Rückseite von Heller Nr. 24 „Kunig von . . .“ gehören, gleichen genau den Inschriften desselben Ductus auf den Holbein-Zeichnungen und sind mit denselben aus gleicher Zeit; — den Schreiber des XVIII. Jahrhunderts, welcher sie herzustellen verstanden hätte, wird man vergebens suchen. Ausser den erwähnten fand ich auf der Rückseite von H. 50: „Mart.in tuchers LIX Jar alt 519“; auf der Rückseite des „Pusfladis“ in Weimar: „etatis sue XXXI f.am fr“ Von einer andern, ebenso alten Cursiv-Hand befinden sich mit Tinte geschrieben ebenfalls wenige Namen auf den Rückseiten der Blätter, theils auf dem Papier selbst, theils auf besonders aufgeklebten kleinen Zetteln; so das schon von Heller angeführte „Langmandl“ auf H. Nr. 53 „. . . adenegk“ auf H. Nr. 49, „. . euchlin“ auf H. Nr. 72 „ber . . ngzdörferin“, *Berlin* Nr. 54: „oberst . . Bischoff . . meinz“; Nr. 11: „Ulrich von Hutten“ Nr. 9: „Albrecht Bischoff Meinz“ Nr. 8: „Fridrich v. Beirn(?)“. Auch diese Schrift scheint mir mit den Tintenbezeichnungen einiger Holbein-Zeichnungen vollkommen übereinzustimmen.

Diese alten und, wie ich glaube, echten Bezeichnungen copirte nun derjenige Sammler oder Besitzer, welcher die ausgeschnittenen Köpfe auf die *alten* Untersatzbogen legte in einer Handschrift, deren Typus:

Ulrich von Hutten.

(hier genauer als im Facsimile des „Anzeigers“ wiedergegeben) schwerlich auf ein Jahrzehnt genau zu datiren ist, aber mit grosser Wahrscheinlichkeit der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehört. (Zwei Namen sind in gleichzeitiger Antiqua-Cursiv geschrieben.) Nachstehendes Verzeichniss sämmtlicher Namen des *alten* Schrifttypus wird Sprachkundigen vielleicht

durch die Schreibweise der Namen einen Anhalt für die Altersbestimmung bieten.

Der von Anhalt. Berlin 6.*)
Friderich von Bayrn Pfaltzgraff cf: Bn. 8.
Margraff Jochaim Churfürst. Bn. 1.
Margraff Jochaim Sohn. Bn. 2.
Potschafft von Portugal. Bamberg. H. 29.
Geörg Graf zu Wirtenberg. S. Bn. 7.
Bischoff zu Brandenburg. Bn. 4.
Albrecht Bischoff vnd Churfürst zu Maintz. Bn. 5.
Bischoff zu Triennt. Bn. 16.
Udalricus Abbas S. Pauli Vallis Lauentenensis. Bn. 21.
Abbasz Scti Egidij Nürmberge. Bn. 22.
Prediger bey S. Egidien. Bn. 23.
Abbas Fontis Salicitis.
Bernhardt Baumgartnerin. Bg. H. 68.
Friderich Behaim. Bn. 38.
Beringsdörfferin. Bg. H. 72.
Siegmundt von Ditrichstain Freyherr zu Holenburg vnnd Huckenstain. Bn. 15.
Hannss Ebner. Weimar. 5.
N: von Emerszhofen Teutscher Herr. Bn. 14.
Braun Engel. Bn. 47.
Bonauentura Fortenbach. Bn. 12.
Lucas Hanolt. Bg. H. 46.
Sebastian Hanolt. Bg. H. 47.
Graf Bertold von Henenberg. Bn. 12.
Haug Hüebner. Bn. 44.
Bernhardt Hürszuogel. Bn. 25.
Ulrich von Hutten. Bn. 11.
Endres Im Hof. Bn. 30.
Ursula Endresin Im Hof. Bg. H. 69.
Felitz Hennsin im Hof. Bn. 26.
N. Lanngenmandel. Bg. H. 53.
Maister Mathes Parbierer. Bn. 50.
Martin Pfintzing. Bn. 35.
Anna Martin Pfintzingin. Bn. 34.

*) Die Nrn. bei Berlin nach der Reihenfolge bei Hausmann, bei Bamberg nach Heller.

Sebaldt Pfintzing. Bn. 32.
Ursula Seyfridt Pfintzingin. Bg. H. 70.
N. Radeneckherin. Bg. H. 49.
Elena Reuchlin. Bg. H. 51.
Barbara Schedlin. Bn. 33.
Geörg Schlauderspach. Bn. 31.
Magdalena Schlauderspechin. Bg. H. 71.
Lorentz Staiber. Bn. 37.
Lorentz Staiberin. Bg. H. 50.
H: Hainrich Stainheurl. Bn. 39.
Ulrich Starckh. Bn. 29.
Katharina Sterckhin. Bg. H. 29.
Hannß Tummer. Bn. 43.
Georg Volckhaimer. Bn. 27.
Katharina Volckhamerin. Bn. 28.

Schon die Reihe dieser Namen wird sicher auf Nichts weniger, als eine Fälschung deuten. Während aber hiervon nur drei: Hannss Ebner, Georg Schlauderspach und Martin Pfintzing, in Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise (Campe S. 99.) als von ihm gezeichnet erwähnt werden, bildet allerdings die Reihe der in dem neueren Schrifttypus wie:

Portugales

geschriebenen Namen, welche auf die alten Untersatzbogen und zwar immer dicht an die echte kleine Pagina-Nummer geschrieben sind, eine merkwürdige Illustration zur niederländischen Reise. Man möge dieselbe, von Seite zu Seite verfolgend, vergleichen, wobei das † die ausdrückliche Erwähnung des Porträtirens bezeichnet:

Maister Laucx. Bg. H. 14. — Campe S. 72.
Hans Mahler. Bg. H. 15. — S. 72.
Portugallisch Factor. Bg. H. 16. — S. 81.†
Jobst Planckfelt. W. 10. — S. 81.†
Portugales.*) Bn. 40. — S. 81.
Felix Lautenschläger. Bg. H. 17. — S. 82.†
Thomasin Florianus. Bn. 36. — S. 82.†
Vintzentz Pumbeli. Bn. 41. — S. 82.†
Gerhard Pumbeli. W. 8. — S. 82.†
Opitius. Bg. H. 18. — S. 83.†

*) Bei Dürer nur andere Schreibart: „Portugalese" für den eben vorher genannten Portugiesen.

Nicolas v. München. Bg. H. 19. — S. 84.†
Jungfrau Suten. Bg. H. 20. — S. 84.†
Hans Pfaffroth. Bg. H. 21. — S. 84.†
Maister Conrad. W. 2. — S. 89.†
Lampaters Sun. Bg. H. 22. — S. 89.
Wirthin zu Brüssel. Bg. 23. — S. 89.
Jan Marini. W. 9. — S. 90.†
Frau Margareth Hoff-Diener (Schatzmeister). Bg. H. 42. — S. 91.†
Meteni. W. 1. — S. 91.†
Pusfladis. W. 7. — S. 91.†
Maister Bernhart. W. 6. — S. 91.†
Wilhelm Hauenhut. Bg. H. 25. — S. 93.
Meister Dietrich. Bg. H. 27. — S. 94.
Meister Jacob. (von Lübeck) Bg. H. 28. — S. 94.†
Jacob Ponisio. Bn. 46. — S. 94.†
Wolfgang Rogendorf. Bg. H. 24. — S. 98.†
Paul Topler. Bg. H. 31. — S. 99.†
Der Köpfingerin Schwester. Bg. H. 32. — S. 100.†
Jean de Has Tochter. Bg. H. 36. — S. 108.†
Factor Brandan's Schreiber. Bg. H. 38. — S. 120.†
Lucas von Danzig. Bg. H. 39. — S. 120.†
Thomas Polonier. Bg. H. 30. } — S. 125.†
Thomas Polonier. Bn. 51. }
Meister Marcx. Bg. H. 26. — S. 126.†
Jean Goldschmid van Prüsel. Bg. H. 40. — S. 133.†
Meister Heinrich, Maler. Bg. H. 41. — S. 135.
Steffan Kemerling. Bg. H. 44. — S. 136.†
Maister Conrad Schnitzer. Bn. 48. — S. 136.†
Maister Lucas. (von Leyden.) Bn. 42. — S. 137.†
Der groß Antoni (Haunolt). Bg. H. 45. — S. 138.†

Die nachstehenden Personen, nicht ausdrücklich erwähnt, sind zu den übrigen auf Grund des Tagebuchs ergänzt:

Carolus R. Bg. H. 33.
Chor Herr zu Cöln. Bg. H. 35.
Dechant zu Cöln. Bg. H. 34.
Hoffräulein der Frau Margareth. Bg. H. 93.
Jacob Muffel Sun. Bg. H. 54. (vergl. Campe S. 119.)

Endlich sind fünf in derselben Hand geschriebene Namen ohne Zusammenhang mit der niederl. Reise:

Abt von Fuld. Bg. H. 52.

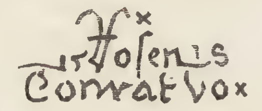
Maister Conrad Merckel. Bg. H. 73. (vergl. die dort mitgetheilte Correspondenz.)

Hans der S. W. 11.

Meister Hans Voltz Parbierer. Bn. 53.

Seitz Pfintzing. W. 4.

Diese letztere Bezeichnung widerspricht direct einem andern originalen Namen; auf der Brust des Dargestellten steht nämlich



was ich: 15 Rosen 18 / Conrad vo† (Conrad von Rosen, 1518) lese, und zwar stimmt das ausserordentlich charakteristische Profil des Mannes, wobei das vorstehende bärtige Kinn und der volle Schnurrbart den Mund völlig verdecken, so ganz mit den vier Bildnissen des berühmten „lustigen Raths“ in den Holbein'schen Zeichnungen überein, dass ich überzeugt bin, es werde Niemand bei unbefangener Prüfung die Identität des Dargestellten verkennen. Wie dieses Blatt sonach zu dem gefälschten Namen „Seitz Pfintzing“ gekommen, weiss ich nicht zu sagen.

Ausser diesen beiden Kategorien der alten und der gefälschten Unterschriften finden sich in Berlin nun noch folgende acht in einem ganz modernen Typus dieses Schnitts: Johannes etc. geschriebene Namen:

Frau Margareth. — Bn. 3.

Mathias Archiepiscop. Salisburg. — Bn. 13.

Johannes Administrator Episc: Ratisp: — Bn. 18.

Bischof zu Speyer. — Bn. 19.

Melchior Pfintzing. Abt zu St. Sebald und St. Victor. — Bn. 24.

Hof Fraeulein bei der E. Herzogin Margareth. — Bn. 45.

Hof Fraeulein bei der E. H. Margareth. — Bn. 52.

Heinrich Schlick. — Bn. 49.

Diese Unterschriften, wohl gleichzeitig mit der Herstellung der neuen starken Untersatzbogen mit v. Nagler's Stempel hergestellt, mögen der Anfang des Vorhabens, die sämmtlichen Unterschriften neu und „schön“ zu schreiben, gewesen sein, wobei der Copist ächte und ge-

fälschte (dafür halte ich: „Frau Margareth“ und ihre beiden „Hof-Fräulein“) nicht unterschied.

Den Zeitpunkt, wann ein gewissenloser Händler oder gedankenloser Besitzer jene gefälschten Namen auf die Blätter geschrieben, vermag ich aus den Zügen der Schrift nicht festzustellen, vermuthe aber dass dies, etwa zwischen 1800 und 1820, nicht schon im vorigen Jahrhundert geschehen. Wahrscheinlich diente der Abdruck des niederländ. Tagebuchs in Murrs Journal, nicht die Hauer'sche Abschrift selbst als Vorlage. Dass es geschehen, bevor die Blätter in Hellers Besitz kamen, ergiebt sich daraus, dass auch ein Theil der Weimarischen und Berliner Blätter, die Heller nie besass, mit solchen Unterschriften versehen sind. Und wenn, nach dem glaubwürdigen Zeugniss eines Ehrenmannes wie der verst. J. A. Börner, auch von Derschau einer Fälschung nicht fähig war, so muss in dem „zweimal wechselnden Besitz“, in dem sich die Blätter vor ihrer Entdeckung durch von Haller befanden (Eye a. a. O. S. 80. unten) das Datum der Fälschung gesucht werden.*)

Nach dieser nothgedrungen — weitläuftigen Auseinandersetzung über die Unterschriften nur noch einige kurze Bemerkungen über die künstlerischen Eigenschaften der Blätter.

Ich schliesse mich hier zunächst den Bemerkungen von Eye's an, dass die Zeichnungen weder aus dem 18. noch aus dem 17. Jahrhundert herrühren können. „Die schlechtesten Arbeiten der erstgenannten Zeit tragen noch einen akademischen Charakter, der unsern Köpfen gänzlich abgeht. Und nehmen wir auch an, dass ein Zeichner des 17. Jahrhunderts das Kostüm von c. 1520 bis zum Faltenwurf der damaligen Stoffe treu nachzuahmen verstanden hätte — denn wenn die scharf beschnittenen Zeichnungen auch wenig davon zeigen, die vorhandenen Reste sind nichts desto weniger sprechend und vollkommen unverdächtig — so können wir dieses doch nicht in Bezug auf die Gesichtsbildung und den geistigen Ausdruck voraussetzen. Nach 1600 ist in Deutschland kein Kopf mehr

---

*) Bei diesem Anlass mache ich darauf aufmerksam, dass auf zwei angeblich Dürer'schen Zeichnungen des Berliner Kupferstich-Cabinets, deren Herkunft mir unbekannt ist, einem Silberstift-Kopf aus einem flandrischen Bilde, und der Federzeichnung eines Glücksrads mit der (wohl falsch nach einem niederländischen Original copirten) Inschrift: HILFDGTGHE † LVGK † BERAT, gefälschte d. h. in vermeintlich altdeutscher Schrift ausgeführte Schriften auf den Rückseiten stehen; auf der ersteren: „Von Albr. Durer aus Herren Baurgartens Stambuch,“ auf der andern: „Albrecht Durer hat dies in Melchior Pfintzing Buch gemohlt;“ und zwar ist dies dieselbe Hand, (höchstwahrscheinlich) welche auf die Rückseite des Bildchens von *Sigmund Holbein* (Burg zu Nürnberg) schrieb: „Dieses Bild hat meine liebe Gemahlinn Maria Ursula vom Herzog Arigenn (?) zu Rom geschenkt kriegt 1502.“ —

gezeichnet worden, der nicht etwas von der spanischen Kulturepoche, die es eben durchgemacht, in sich aufgenommen hätte. Von dieser ist aber wiederum in unseren Köpfen nichts zu finden. Das sind vielmehr ganz die Gesichter der Reformations-Periode, die, nachdem eine Zeit lang die conventionellen burgundischen Physiognomien auf dem Geschichtstheater agirt, mit einem Mal in einer Natürlichkeit auftreten und mit einer Ungenirtheit sich entfalten, wie wir sie heute nur selten, etwa auf dem Lande, antreffen." Ich finde hierin den Grundzug des allgemeinen Eindrucks unserer Zeichnungen erschöpfend ausgesprochen und theile auch vollständig die weitere Ansicht Eye's, dass hier von einem „gleichgültigen Stümper" nicht die Rede sein könne. Diese Bezeichnung kann nur auf denjenigen modernen Künstler gehen, der den grösseren Theil der Berliner Blätter (nur diese) nach dem Aufkleben auf die neuen Untersatzbogen mit schwarzer Kreide in ächt akademischen Strichlagen überzeichnet, dabei die Ecken der Büsten ergänzt und mit derselben Kreide das Monogramm Dürers an allerhand unpassenden Stellen angebracht hat.

Der alte Meister hingegen war zwar sehr ungleich in seiner Arbeit (ich wage nicht, etwa mehrere Hände unterscheiden zu wollen), in seinen besten Blättern aber, wie dem „Potschafft von Portugal," Bg. H. 29, dem (fälschl.) „Steffen Kemerling, Bg., H. 44. Unbek., Bg. H. 74. (fälschl.) „Jobst Planckfeld," W. 10, (fälschl.) „Thomas Polonier," Bn. 51. u. A. von anziehender Lebendigkeit und Feinheit der Auffassung.

An Dürer selbst zu denken liegt, meines Erachtens kein Grund vor. Ohne äussere Gründe würde man die Zeichnungen sicherlich als „Unbekannter altdeutscher Meister" bezeichnet und es nicht versucht haben, aus der grossen Menge tüchtiger Kräfte einen bestimmten Namen ausfindig zu machen. Die äusseren Gründe aber fallen mit der entdeckten Fälschung der niederländischen Unterschriften vollständig weg. Die drei alt-bezeichneten Nürnberger, Ebner, Pfintzing und Schlauderspach, welche Dürer auf der Reise nach den Niederlanden „mit der Kohle conterfet" hat, sind, wie die Originale aller in dieser Weise erwähnten Porträtzeichnungen, von Dürer offenbar in ausgeführten Kohlenzeichnungen, die er den Betreffenden um die bekannten billigen Preise oder umsonst machte, und deren sich eine genügende Anzahl erhalten haben, abgebildet worden. „Mit dem Stefft" hat er Andere in sein „Büchlein" gezeichnet. Die Blätter unserer Folge aber halte ich, der überwiegenden Mehrzahl nach, überhaupt nicht für Studien oder Erinnerungsblätter, sondern für Arbeiten zu einem bestimmten Zweck, der das Profilbild nach links und das gleichmässige Arrangement so vieler Personen mit einem und demselben Puffen-Barett bedingte, für „Visirungen" zu Medaillen oder

vielleicht zu einem Porträtfries; die anderen Zeichnungen in kleinerem Maassstab und unten gerade abgeschnittenem Oberkörper mögen durch die Scheere des alten Besitzers mit den übrigen in eine gewisse Uebereinstimmung gebracht worden sein. Bei der Liebhaberei der deutschen Renaissance-Epoche für Bildnisse ist die Herstellung einer solchen Porträt-Sammlung von Leuten der „guten Gesellschaft" nicht unwahrscheinlich, und gar mancher von den Zeitgenossen Dürers war im Stande, diese Profile so charakteristisch und unbefangen zu zeichnen, so handfertig mit der nöthigen Costüm-Zuthat zu versehen, wie diese Köpfe jetzt vor uns liegen, wie sie aber weder ein alter Dürer-Fälscher für Liebhaber „künstlicher Arbeiten" noch ein moderner Stümper für die älteren unkritischen Sammler „altteutscher Kunst" herzustellen im Stande gewesen wäre.

Auf die Spur des Urhebers führen vielleicht die allerdings nicht zahlreichen Skizzen von einigen Figuren, einer Architektur und einem Brunnen, die sich auf den Rückseiten von Bg. H. Nr. 16, 46, 52, 55, 57, 65 erhalten haben und einen ziemlich handwerklichen Zeichner aus dem zweiten Viertel des XVI. Jahrhts. erkennen lassen, der aber freilich auch ein blosser Besitzer der Blätter gewesen sein kann.

Jedenfalls verdient nunmehr die Folge der Bildnisse, mit Zugrundelegung der ächten Bezeichnungen, einer Prüfung der Porträtähnlichkeiten der benannten und, mit Hülfe gleichzeitiger anderer Bildnisse, auch der unbenannten Personen, denn es kann nicht zweifelhaft sein, dass die vom Verdacht einer künstlerischen Fälschung geretteten und für ächte, gute Arbeiten der Zeit Dürers erklärten Blätter ihren Hauptwerth nicht als Kunstwerke sondern als Bildnisse beanspruchen.

Unbekannte Bildnisse von Dürers Frau und Mutter.

I. In dem grossen Bande mit Dürer'schen Handzeichnungen im British Museum; Bl. 49:

Bildniss einer ziemlich wohlbeleibten Frau in mittleren Jahren. Der lebensgrosse Kopf ist gegen links gerichtet und mit einer Haube bedeckt. Eigenthümlich sind die fast geschlossenen Augen, deren Lider wie gelähmt erscheinen. Auf beiden Seiten steht die Inschrift:

. . Hab [ich] Albrecht dürer noch 1522
[min]er hausfrawen conterfett AD

Kreidezeichnung auf grünem Papier. Die Zeichnung wie die Schrift haben gelitten. Die eingeklammerten Buchstaben fehlen. Waagen nennt das Blatt in den Treasures, hat aber die Schrift nicht gelesen.

So bildet diese Zeichnung einen Nachtrag zu den Bildnissen der Frau Agnes, welche M. Thausing in Bd. IV. der Zeitschrift für bildende Kunst nachgewiesen. — Mir schien dieses Gesicht mit einer jungen Frau, die in einer vortrefflichen 1503 datirten Kohlenzeichnung von Dürer im 2. Saal des Berliner Kupferstichcabinets hängt, Aehnlichkeit zu haben. — (Photolithographie in der kürzlich von den Gebr. Burkhard herausgegebenen Sammlung, und zwar, wie Thausing wohl mit Recht behauptet, eines der wenigen ächten Blätter derselben).

II. In der Sammlung des Herrn Ambroise-Firmin Didot zu Paris befindet sich ein Blatt, das von Dürers Hand die Bezeichnung trägt:

1514 an oculy
Dz ist albrecht durers
mutter dy was alt 63 Jore

Darunter, in kleiner Schrift:

Vnd ist verschiden
Jm 1514 Jor
am erichtag vor
der crewtzwochen
vm zwey yn [n]acht.

Es ist interessant, diese Worte mit den bekannten Aufzeichnungen Dürers über den Tod seiner Mutter zu vergleichen. Dies Blatt, eine grosse Kohlenzeichnung, stellt eine magre alte Frau dar, scharf und bestimmt in der Auffassung, redlich und fest im Ausdruck, und mit einem Blick, der ergreifend wirkt. Es ist eine von Dürers besten Porträtzeichnungen und steht etwa mit dem bekannten Kopfe Wohlgemuths (Gemälde in der Münchener Pinakothek, Handzeichnung in der Albertina zu Wien) auf gleicher Höhe.

Alfred Woltmann.

Nachträge

zu dem Verzeichniss der Holzschnitte nach Hans Holbein dem Jüngeren.

(Vergl. des Verfassers Buch „Holbein und seine Zeit“ Bd. II. von S. 404 an.)

1) Nr. 2. — S. 409 oben. — Ein fünftes vollständiges Exemplar der Probedrücke von den Todesbildern, erste Folge von 41 Blatt mit den deutschen Ueberschriften in liegender italienischer Schrift, befindet sich im Grossherzoglichen Kupferstichcabinet zu Carlsruhe. Die Blätter sind hart am Rande, aber mit Erhaltung der Ueberschrift abgeschnitten, nur bei dem Mönch ist dieselbe späterhin abgerissen worden.

2) Nr. 3. Probedruck B. — S. 411. — Auch von dem Todesalphabet ist ein Probedruck im Kupferstichcabinet zu Carlsruhe vorhanden, ebenso wie derjenige auf der Feste Coburg ein Folioblatt ohne Lützelburgers Adresse und mit Bibelstellen in deutscher Sprache.

3) Auf S. 417 als Nr. 26 a. einzuschalten:

Grosses Wappen des Baseler Geschlechts von Andlau. Im Schilde ein einfaches Kreuz neben dem Helme, dessen Zier Pfauenfedern bilden, zwei Fähnlein, in welchen dasselbe Kreuz wiederkehrt. Rings um das Wappen trefflich stilisirtes Blattwerk. Das Ganze ist von einer prachtvollen Renaissance-Einfassung umschlossen. Unten im Sockel ein leeres Feld für Schrift. Ein Bogen, von breiten Pfeilern getragen, wölbt sich über dem Wappen. Vor den Pfeilern steht auf jeder Seite eine Säule mit geschwelltem Bauch, auf ihrem Capitell je eine lebhaft bewegte Kindergestalt. Oben Festons, von diesen Knäblein gehalten, und zwischen ihnen zwei kleinere Wappenschilder, dasjenige links mit einem Querbalken, rechts (vom Beschauer) wieder das Andlau'sche. Den Abschluss des Ganzen bildet ein krönender Blattwerk-Fries. Ganz rechts oben ein kleines Blättchen, das in runder Einfassung die ganz kleinen Buchstaben H H enthält.

Schnitt tüchtig aber derb, in den Kinderfiguren wenig verstanden.
H. 267, Br. 175 Millim.

Sammlung des Hofopernsängers Herrn Hauser in Carlsruhe.

4) Auf S. 425 als Nr. 75 a. einzuschalten:

Fragment eines Buchtitels. In dem einzigen mir bekannten Exemplar — hoffentlich werden in Baseler Drucken bald noch andere gefunden werden — ist a) die Seitenleiste links, b) das unterste Stück derjenigen rechts und c) der ganze untere Rand erhalten. — Bei a) der sitzende Lucas, unter ihm die Zeichen des Matthäus und des Marcus durch einem Cherubskopf getrennt. — Bei b) das Zeichen des Lucas. — Der Sockel c), der durch zwei ausgebauchte Säulen eingeschlossen und durch eine dritte getheilt ist, links Sündenfall, in der Composition ganz dem ursprünglichen ersten Blatte zu der Holzschnittfolge des alten Testaments gleich, nur viel kleiner; rechts Christus am Kreuz. Hinter beiden Darstellungen eine Landschaft von seltener Zartheit.

Der Schnitt fein und vortrefflich.
H. 82, Br. 60 Millim.

Sammlung Hauser in Carlsruhe.
(Beide letzterwähnten Blätter gegenwärtig auf der Holbein-Ausstellung zu Dresden.)

Alfred Woltmann.

Ein merkwürdiger Kupferstich der „Poesie“ nach Rafael.

Von **Herman Riegel.**

Herr Kunsthändler H. Amsler in Berlin erwarb vor Kurzem ein Blatt, welches nicht lange vorher zu Paris mit zahlreichen anderen Kunstsachen, die sämmtlich aus der sehr alten Bibliothek des spanischen Marquis d'Astorga herrührten, versteigert wurde. Dies Blatt ist ein Kupferstich, der auf den ersten Blick wie *Rafael's* „Poesie“ von *Marcanton* aussieht, jedoch sich leicht als ein Abdruck der noch nicht völlig vollendeten Platte anscheinend zu erkennen giebt. So war das Blatt auch im Auctionskataloge aufgeführt gewesen und man glaubte in demselben eine besondere Seltenheit gefunden zu haben, insofern nämlich auf der Tafel, welche der Engel am rechten Stichrande hält, die Worte „NVMIE AFLATVR“ fehlen. Bisher kannte man nur einen einzigen Abdruck der Marcanton'schen Platte ohne diese Worte, nämlich den, welcher sich in dem Kupferstich-Kabinet zu London befindet, und man hoffte nun diesem Unicum einen Nebenbuhler an die Seite stellen zu können, der seiner guten Erhaltung wegen alle Beachtung verdienen musste. Eine Vergleichung jedoch dieses Astorga'schen Blattes mit einem Abdruck der Marcanton'schen Platte musste zu ganz anderen Ansichten führen.

Es zeigte sich zunächst, dass das Astorga'sche Blatt eine weniger geübte und mit der Technik vertraute Hand erkennen liess, als die Marcanton's ist, dann fielen verwischte Stellen auf, welche davon herzurühren schienen, dass der Bart nicht geschabt worden war, ferner machten sich Abweichungen in der Zeichnung bemerkbar und endlich schienen die Köpfe von geistreicherem und beseelterem Ausdruck als die beim Marcanton zu sein. Ueber die Richtigkeit dieser Beobachtungen waren Alle, welche die beiden Blätter verglichen, im Allgemeinen einverstanden und es musste sonach die Angabe des Auctionskataloges und die Meinung, hier einen seltenen und kostbaren Marcanton zu besitzen, von selbst hinfallen. Aber was nun? In Rücksicht des seelenvollen Ausdruckes der Köpfe und des Umstandes, dass die Arbeit offenbar von Jemand herrühre,

der nicht gelernter Stecher von Fach war, tauchte die Erinnerung an die durch Andreas Müller in Düsseldorf gemachte Entdeckung eines Kupferstiches von Rafael auf, und Einige schienen geneigt, in dem Astorgaschen Blatte eine zweite Stecherarbeit des unsterblichen Meisters zu sehen. Dieser Stand der Dinge forderte zur genauesten Untersuchung auf. Es musste deshalb die Vergleichung des Astorga'schen Blattes mit Marcanton mit grösster Genauigkeit durchgeführt, es musste Müller's Schrift*), vorgenommen und geprüft, und es musste endlich eine Vergleichung des Astorga'schen Blattes mit dem angeblich Rafaelischen Stiche gemacht werden.

Wenn ich nun zuerst auf Müller's Schrift eingehe, so geschieht dies, um die Stücke und die Führung seines Beweises zu kennzeichnen und hiernach in dem einen oder anderen Sinne einen grundlegenden Beitrag für das endliche Urtheil zu gewinnen. Müller beginnt damit, die Wahrscheinlichkeit, dass Rafael Versuche im Kupferstich gemacht habe, zu erörtern, allein ich vermag durchaus nicht einer bestimmten Thatsache gegenüber, wo es sich um klare und zwingende Gründe handelt, einen Werth auf die allgemeine Wahrscheinlichkeit zu legen. Ebenso wenig fallen für mich die nun folgenden Ausführungen Müller's über Rafael's Nachahmung Dürer'scher Stiche in's Gewicht, denn das sind Alles ohne Beweis gelassene Annahmen von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten, die in der Form, als wären sie bewiesen, hingestellt sind. Auch kann ich in dem angeblich Rafael'schen Stiche Dürer'sche Kunstweise und Behandlungsart, wie Müller behauptet, nicht erkennen. Wenn man mit Gewalt und Beharrlichkeit etwas Bestimmtes sehen will, so bleibt es meistens nicht aus, dass man endlich glaubt, es wirklich und wahrlich zu sehen. Zu dieser Wahrheit liessen sich aus der Geschichte der Kunstkritik zahlreiche Belege anführen. Wie wenig Unbefangenheit aber Müller seinem Gegenstande gegenüber besitzt, geht sehr deutlich aus seinen Aeusserungen über Marcanton hervor, zu denen ihn die Vergleichung seiner beiden Stiche veranlasst. Müller geht von der Ueberzeugung aus, dass Marcanton seine Arbeit dem angeblichen Rafael'schen Stiche nachgestochen habe, und fasst seine Meinung zuletzt, nachdem er u. a. dem Marcanton vorgeworfen, dass die Köpfe bei ihm „plump und ungeschickt gezeichnet sind, dass „sie dabei aber etwas ganz Stumpfes und Ausdruckloses haben“, in dem

---

*) Ein Kupferstich von Rafael in der Sammlung der k. Kunstakademie zu Düsseldorf, beschrieben von Andreas Müller. Mit einem Facsimile des Stiches un einer Photographie nach Marcanton. Düsseldorf 1860.

inhaltreichen Satze zusammen: „Jedenfalls ist eines der Blätter nach dem anderen copirt, Niemand wird aber vernünftiger Weise annehmen wollen, dass unser dem Marcanton'schen so unendlich weit überlegener Stich, Copie nach diesem sein könne, indem ja sonst die Copie ein geistreiches Kunstwerk, das Original hingegen ein viel geringeres, in manchen Dingen missverstandenes Machwerk wäre." Ich will nicht mit meiner Ansicht zurück halten, dass ich gegen ein kritisches Verfahren, welches nichts Bedenkliches darin findet, die Arbeit eines grossen Meisters wie Marcanton mit so wenig würdigen Ausdrücken als die obigen sind zu verurtheilen, grundsätzlich ein grosses und fast unbedingtes Misstrauen hege. Denn wie kann Derjenige, welcher sich in seiner Einseitigkeit zu der ungemessensten Schmähung eines durch die Jahrhunderte anerkannten, trefflichen Werkes hinreissen lässt, seinem begünstigten Gegenstande gegenüber Objectivität und Unparteilichkeit besitzen? In der That erweist sich das Müller'sche Verfahren als nichts Anderes wie eine Mischung von allgemeinen Wahrscheinlichkeiten und subjectiven Meinungen. Aber es fehlen gänzlich die Stücke, welche man bei einer Frage von dieser Bedeutung nothwendig fordern muss, — nämlich die sachlichen und zwingenden Gründe. Gegen Müller's persönliche Meinung, dass das Düsseldorfer Blatt eine eigene Arbeit Rafael's sei, habe ich als solche nichts einzuwenden, ja ich bringe ihr vollkommen die Achtung entgegen, welche ein Künstler, wie Herr Professor Andreas Müller für seine Meinungen in Kunstdingen mit Recht fordern darf. Aber mehr zu thun, ist unmöglich. Von einer sachlich erwiesenen Urheberschaft Rafael's in Bezug auf jenen Stich ist nicht entfernt die Rede, und damit verliert diese Angelegenheit alle und jede Berechtigung als Grundlage von Urtheilen über gewisse andere Stiche zu dienen. Es kann sein, dass ich mich durch Betrachtung des Originales in Düsseldorf der Müller'schen Ansicht persönlich nähern würde, allein sachlich würde dies nicht das Geringste ändern, und ich sage auch eben nur: es kann sein! Denn ich bin grundsätzlich geneigt, in Fragen kunsthistorischer Kritik entschieden die zulässigen Zweifel aufrecht zu erhalten, so lange bis positive Gründe jene ausschliessen. Der Zweifel ist das grosse Rüstzeug der Wissenschaft und der Erkenntniss. Wenn demnach die Kunstgeschichte, wie sehr nothwendig, mehr und mehr zu einer sicheren wissenschaftlichen Methode gelangen soll, so muss man es aufgeben, subjective Meinungen, und würden sie selbst mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit vorgetragen, als sachliche Urtheile kunsthistorischer Kritik anzuerkennen. Demnach bestreite ich die Müller'schen Ausführungen und kann den Düsseldorfer Stich als eine Arbeit Rafael's nicht anerkennen.

Bei diesem Stande der Sache ist es deshalb nicht erlaubt, den Düsseldorfer Stich gemäss den Müller'schen Ausführungen zur Grundlage eines Urtheiles über andere, anscheinend verwandte Kupferstiche zu machen. Wir sind also in unsrem Falle der Hauptsache nach auf das Verhältniss des Astorga'schen Stiches zu Marcanton angewiesen und hierbie haben wir ins Auge zu fassen, ob eines, und welches von den beiden Blättern dem andern nachgestochen, oder ob beide nach einem dritten Blatte, dem uns unbekannten Originale, gearbeitet seien? Es versteht sich, dass, wenn jener Theil der Frage in der einen oder anderen Weise bestimmt beantwortet wird, dieser Theil sich ohne Weiteres von selbst erledigt. Man erkennt nun bei genauer, mit Hülfe der Lupe ausgeführter Vergleichung beider Blätter, dass die Strichlagen auf dem Astorga'schen Stiche die nämlichen wie bei Marcanton sind, aber man sieht auch, dass der Stecher des Astorga'schen Blattes nicht nur, wie schon bemerkt, das Instrument nicht genügend beherrscht, sondern auch in der Zeichnung der einzelnen Theile die Sicherheit und Klarheit Marcanton's nicht erreicht hat. Man vergleiche z. B. den rechten Arm der Gestalt der Poesie auf beiden Blättern mit einander! Bei Marcanton ein bestimmter und schöner Ausdruck der Musculatur namentlich des M. supinator longus, bei Astorga dieselben Strichlagen, doch etwas weicher und ohne Modellirung der Musculatur. Aehnlich ist es mit dem Munde und den Füssen der „Poesie“ und allen übrigen nackten Theilen, mehr oder weniger stark ausgesprochen, der Fall. Nun beachte man, dass bei Astorga die Lyra unperspectivisch und windschief erscheint, dass an verschiedenen Stellen die Lichter falsch gezeichnet sind und dass auch in den Gewandungen und Wolken vielfach Missverständnisse vorkommen. Nimmt man z. B. das Stück bei der Gestalt der Poesie zwischen dem Gürtel und dem Gewande, welches quer über den Hüften liegend von der linken Hand gehalten wird, heraus, so sieht man, dass die ganze Anlage bei Astorga durchaus der bei Marcanton entspricht, aber während die Linien, vor Allem der Contur über der rechten Hüfte, bei Marcanton von sicherem, schönen Fluss sind, erscheinen sie bei Astorga höchst unsicher, unschön und schülerhaft; dabei aber sind dieselben Strichlagen erkennbar.

Erste Thatsache ist also hiernach, dass der Stecher des Astorga'schen Blattes in der Technik noch unerfahren war, und hieraus folgt wieder, da ein unerfahrener Anfänger im Kupferstich, die Strichlagen unmöglich aus sich selbst auf eine ebenso meisterhafte und so überraschend stimmende Weise wie Marcanton anlegen kann, dass das Astorga'sche Blatt nicht unmittelbar nach einer uns unbekannten Originalzeichnung gefertigt, sondern unzweifelhaft dem Marcanton nachgestochen ist. Es

ist offenbar und unzweifelhaft ein Uebungsversuch, den Jemand nach Marcanton gefertigt hat, und hiermit dürfte die Annahme, — die wir für einen Augenblick zulassen wollen — dass Rafael dieser Jemand gewesen sein könne, einen sehr entscheidenden Stoss bekommen. Ausserdem möchte es gänzlich unhaltbar erscheinen, die erwähnten Mängel der Zeichnung auf dem Astorga'schen Blatte mit der Voraussetzung Rafaelischer Urheberschaft zu vereinigen, derart dass jeder Gedanke an diese hier unbedingt aufgegeben werden muss. Aber wie soll man den geistreicheren Ausdruck der Köpfe bei Astorga unter diesen Umständen erklären? Wie könnte ein, in der Technik sich erst übender Copist sein Original in jenem schwer wiegenden Punkte übertreffen? Gewiss hat dieser Punkt Gewicht, aber man darf dasselbe nicht für schwerer nehmen, als es ist, und sich am allerwenigsten dadurch zurückhalten lassen, die Zeichnung der bezüglichen Köpfe auf beiden Blättern genau zu vergleichen. Dann wird man finden, dass die geringere Bestimmtheit bei Astorga, das Fehlen einiger wichtiger Striche, hier eine stärkere, dort eine geringere Betonung anderer Striche den Grund der Abweichungen bilden, und man wird demnach mit Recht behaupten dürfen, dass diese Abweichungen, welche der ungeübten Hand des Stechers zuzuschreiben sind, nur dadurch künstlerischen Halt bekommen haben, dass dieser Stecher kein Anfänger in der Kunst überhaupt war. Man braucht demnach also den beseelteren Ausdruck bei Astorga nicht auf Rechnung des Zufalles zu setzen, sondern darf ihn dreist dadurch erklären, dass der Künstler, der in seinem Fache wohl erfahren war, der Rafael's Werke wohl kannte und bewunderte, bei seinem Uebungsversuche in der Kupferstecherei seine eigene künstlerische Empfindung im Aufblick an Rafaelische Originale nicht zurück drängte.

Es möchte nun endlich noch ein Wort darüber zu sagen sein, ob das Astorga'sche Blatt mit dem Düsseldorfer Stich technische oder geistige Verwandtschaft hat. Doch will ich mich hier, da mir das Düsseldorfer Orginal nicht vorliegt, auf die unmaassgebliche Bemerkung beschränken, dass mir allerdings nicht unerhebliche Züge solcher Verwandtschaft vorhanden zu sein scheinen, dass aber der Stecher des Düsseldorfer Blattes beträchtlich vorgeschritten erscheint gegen den des Astorga'schen Blattes. Ob aber die Stecher beider Blätter ein und dieselbe Person sind, ist eine Frage, die mit Hülfe des Keller'schen Nachstiches, den Andreas Müller giebt, allein nicht entschieden werden kann. Für das Düsseldorfer Blatt aber hat unsere Angelegenheit die Folge, dass neue und wichtige Beurtheilungsstücke in die Untersuchung eingreifen.

Wenn also auch das Astorga'sche Blatt weder eine Marcanton'sche

Seltenheit noch ein Schatz Rafaelischer Kunst ist, so erweist es sich doch als so merkwürdig, eigenthümlich und bedeutend, dass man allen Grund hat, sein Interesse demselben zuzuwenden.

Braunschweig.

Aufsätze von Goethe über Bildende Kunst.

I. Gutachten über Gemälde-Restauration.

Die Schätze der königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden waren bekanntlich seit der Errichtung des „Alten Gallerie-Gebäudes“ am Jüdenhof (1744) bis zu ihrer Versetzung in das von Semper erbaute Museum am Zwinger (1855) in einem unheizbaren und dadurch für die Aufbewahrung von Gemälden ungeeigneten Local aufgestellt, dessen schädliche Einflüsse auf den Zustand der älteren Bilder fortwährend die Thätigkeit von Restauratoren in Anspruch nahmen. In einer gewiss seltenen Dienstzeit von dreiundsechszig Jahren (1753—1816) hatte der Gallerie-Inspector *Johann Anton Riedel* dieses Amt bekleidet und durch seine, von ihm geheim gehaltenen Restaurationskünste, wobei das Ueberziehen der Gemälde mit öligen Substanzen (einem von ihm sogenanntem Fisch-Oel) die im Lauf der Jahre sich zu verdunkelten, mit Staub imprägnirten Krusten verhärteten, war mancher Schaden angerichtet worden. Nach seinem Tode erstattete der damalige Chef der k. Kunstsammlungen, Oberkammerherr J. G. F. Frhr. von Friesen, ein ausführliches Gutachten über diesen Uebelstand, der wiederholt die Bedenken der Kunstfreunde erregt hatte, an den König, und empfahl, dem an der Kunstakademie als Professor angestellten *Ferdinand Hartmann*, der sich in Italien Kenntnisse in der Technik der Gemälde-Restauration erworben und bereits Correggio's Madonna di S. Giorgio hergestellt hatte, die Restauration der beschädigten Gallerie-Bilder zu übertragen. Frhr. von Friesen hatte einen Aufsatz Hartmann's über seine Grundsätze der Restauration, „um die Stimme mehrerer unterrichteter und unpartheiischer Männer zu vernehmen“ an Goethe und Meyer gesendet und legte denselben mit nachstehendem Brief und Aufsatz Goethe's dem Könige vor.

1. Goethe an Frhr. von Friesen.

(Archiv der k. Sammlungen f. Kunst u. Wissenschaft. Cap. VII. Nr. 12 Bl. 26 fg.)

Hochwohlgeborner Freyherr,
Hochgeehrtester Herr!

Die von Ew. Excellenz zutraulich an mich gelangte Anfrage

ist sogleich mit Hofrath Meyer in ihrem ganzen Umfange durchgesprochen worden. Unsere Erwiederung dagegen konnte keine Schwierigkeit finden, da wir in das Gutachten des Herrn Professor Hartmann völlig einstimmen, wovon beyliegender Aufsatz zeugt.

Wir danken beyde für das geneigte ehrenvolle Andenken und stehen in ähnlichen Fällen immer bereit.

Es ist traurig zu sehen, wie durch Personen, denen man ein langes Leben sehr gern gönnen möchte, höchstschädliche vorgefasste Vorurtheile und Irrthümer erhalten und fortgepflanzt werden, indess an andern Orten, zu oft an demselbigen, von helleren Geistern, die Wahrheit erkannt und vortheilhaft ausgeübt wird. Der königl. Gallerie sey zu Ew. Excellenz treuer und ernster Vorsorge und zu Hrn. Hartmanns umsichtiger Thätigkeit Glück und Heil gewünscht.

Sollten wir in den Fall kommen, diesen Sommer einige junge Künstler, die sich in eine höhere Sphäre sehnen, zu geneigter Aufnahme zu empfehlen, so sind wir derselben schon vollkommen gewiss und wünschen nichts mehr, als aus unserm engerm Kreise auch für Hochdieselben etwas Angenehmes bewirken zu können.

Weimar
den 8n Apri.
1816.

Ew. Hochwohlgeb.
gehorsamster Diener
J W v Goethe.

(Beilage.)

Der von Herrn Professor Hartmann verfasste Aufsatz, das Reinigen und Restauriren schadhafter Gemälde der Königl. Bilder-Gallerie betreffend, ist im ganzen betrachtet, sehr befriedigend, er deutet eines erfahrenen Künstlers schöne Einsichten in dieses Geschäft, dessen Sorgfalt im Verfahren und dadurch die Achtung an, welche er den Meistern und Meisterstücken älterer Schulen erweist, von denen die Dresdner-Gallerie einen so grossen, ja unvergleichlichen Schatz besitzt, dessen Erhaltung nicht allein ganz Deutschland, sondern alle Kunstliebenden in der Welt aufs Höchste interessirt.

Eben so finden wir unserer Ueberzeugung gemäss gesprochen, es sey besser einige Unreinigkeiten sitzen zu lassen, als den Gemälden mit ätzenden Mitteln zu nahe zu kommen.

Einer der vortrefflichsten Künstler im Restaurationsfach, *Andres,* ein Böhme, Schüler von Mengs, hatte den Grundsatz, die lichten Stellen der Gemälde, wenn sie nicht ganz und gar durch Ueberzug alter Oelfirnisse dunkel geworden, durch lauwarmes Wasser blos zu reinigen, auch

allenfalls durch Auftragen und sorgfältiges Wiederabnehmen des gewöhnlichen Mastix-Firnisses diesen Zweck zu erreichen.

Den Vorsatz aber, alte gute Gemälde gleichsam als neu erscheinen zu lassen, wollte er nicht billigen, weil durch angreifendes Waschen und vermeintliches Reinigen der lichten Parthien, die sogenannte Patina weggehe, und zugleich mit ihr die zarten leisen über das Ganze verbreiteten Lasuren, durch welche der alte Meister sein Werk geendigt und alle Theile in Harmonie gebracht.

War ein Gemälde völlig ungeniessbar und in den Schatten ganz schwarz geworden; so bemühte er sich vornämlich, diesen wieder zu ihrer ursprünglichen Klarheit zu verhelfen, wohl wissend, dass nur die gänzlich verdüsterten undeutlich gewordenen Stellen für den kundigen Beschauer unangenehm und störend sind.

Ueberhaupt war Andres der Meinung, man solle das Putzen und Restauriren nur als einen Nothbehelf ansehen und erst alsdann wagen, wenn die Gemälde völlig ungeniessbar geworden.

Eine sehr günstige Meinung von Herrn Hartmanns bescheidenem und sorgfältigem Verfahren wird auch dadurch erweckt, dass in seinem Aufsatze jenes gefährlichen Uebertragens der Bilder von Holz auf Leinwand nicht erwähnt, vielweniger empfohlen oder vorgeschlagen wird.

Was derselbe von dem unstatthaften Gebrauch des Klebewachses bemerkt und dagegen zum Lobe des zweckmässigen Stucco des Palmaroli sagt, verdient unbedingten Beyfall, denn obgleich treffliche Restaurationskünstler, zum Ausfüllen der Lücken sich eines Kitts von Kreide und Oelfirniss bedienten, so ist jener Stucco doch leicht begreiflicherweise vorzuziehen, zumal wenn die schadhaften Stellen nicht mit Oel, sondern mit den sogenannten enkaustischen Farben ausgebessert werden, welche letztere ihrer Natur nach weniger als Oelfarben ändern können, folglich beym Restauriren vorzuziehen sind.

Im dritten Abschnitt erklärt sich der Verfasser gegen das Ueberstreichen der Gemälde mit Oel. Eine Ansicht, welche vollkommen richtig ist und von allen Kunstverständigen gebilligt wird. So ist auch seine Empfehlung des Firnissens der Gemälde mit Mastix in Terpentinöl aufgelöst, (aqua di ragia der Italiäner,) vollkommen gegründet. Erfahrung hat den Nutzen dieser Art von Firnis hinreichend bewährt. Die besten Künstler bedienen sich desselben und glauben, dass er zu Erhaltung alter und neuer Malereyen, das vorzüglichste Mittel sei. Der berühmte Philipp Hackert ist sogar in einer Druckschrift als Vertheidiger desselben aufgetreten.

Da nun Inspector Riedel gerade in diesem Augenblicke das Zeitliche

gesegnet; so ist es wohl keine Impietät des Franziskus Xaverius *de Burtin* und dessen *Traité des Connoissances nécessaires aux amateurs de Tableaux* zu gedenken. Dieser Mann, so wunderlich er auch übrigens seyn mag, ist im Restaurationsfache classisch, besonders was die Niederländische Schule betrifft, und wird dem denkenden Restaurator nie von der Seite kommen. Derselbe hat schon vor 27 Jahren laut und öffentlich, sowohl in Person als im Druck gegen das von Riedeln beobachtete Verfahren geeifert, und dasjenige angerühmt, zu welchem Herr Professor Hartmann sich bekennt. Es kann wohl keinen unpartheierschen Zeugen geben als ihn. Wer sich nun im gegenwärtigen Falle für Herrn Hartmann erklärt, thut es mit Freuden, weil eine längst anerkannte Wahrheit auch endlich da triumphiren soll, wo sie im höchsten Grade nützlich wirken kann. Unterzeichnete bekennen sich zu solcher Gesinnung indem sie, dankbar für das geschenkte Zutrauen, zu aller fernern Theilnahme sich mit Vergnügen erbötig erklären.

Weimar, den 9n Aprl. 1816..

gehorsamst
J W v Goethe.
Heinrich Meyer.

II. Ueber Wirksamkeit der Kunstvereine.

Bei dem Dürerfest, das am 7. April 1828 in einem Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zu Dresden gefeiert wurde, stifteten eine Anzahl der Festtheilnehmer den noch heute bestehenden „Sächsischen Kunstverein", welcher, nach dem ausgegebenen Programm „als ein lebendig wirkendes Denkmal dieses grossen Mannes (Dürers) sich zeigen sollte" und zwar zunächst „durch Aufmunterung und Unterstützung sächsischer Künstler, — durch Bildung geselliger Zusammenkünfte, zu Erleichterung jeder Art von Mittheilungen und Besprechungen über Gegenstände der bildenden Künste."

Der bekannte Kunstfreund Joh. Gottl. von Quandt ward erster activer Vorstand des Vereins und seine zahlreichen Niederschriften, die umfänglichen Protocolle der Comitésitzungen, beweisen einen wahrhaft rührenden Eifer aller Gründer um die Sache und ein mit dem späteren Kunstvereins-Wesen stark contrastirendes ideales Streben.

Der Verein dehnte seine Wirksamkeit auch über die sächsischen Grenzen aus und trat namentlich in rege Beziehung mit Weimar, wo sich Goethe der Anwerbung von Mitgliedern und überhaupt der ganzen

Geschäftsbesorgung für die dortigen Theilnehmer unterzog. Aus seinen elf Briefen an von Quandt (datirt Weimar 9. Nov. 1828; 10. Dec. 1828; „am festlichen dreisigsten Januar 1829"; 6. April 1829; 25. Nov. 1829; 5. Dec. 1829; 16. Dec. 1829; 19. Dec. 1829; 6. Febr. 1830; 27. Mai 1830; 7. Juli 1830) sind die beiden nachstehend mitgetheilten durch ihren Inhalt von allgemeinerem Interesse.

1. Goethe an von Quandt.

(Archiv des Sächs. Kunstvereins zu Dresden. Vol. I. 1828—30.)

Ew. Hochwohlgeb.

Haben gewiss schon von mehreren Seiten her vernommen wie sehr mich Ihr Unfall geschmerzt hat[1]) und wie tief die verspätete Genesung mich betrübt; ich darf wohl sagen dass ich von jeher an Ihrer grossartigen Thätigkeit auch in der Ferne den lebhaftesten Antheil genommen, die Förderniss die Sie den Künsten gegönnt aufrichtig anerkannt und zu dem Genuss so edler Besitzungen herzlich Glück gewünscht habe. Einen so seltenen Zustand durch ein so grosses Uebel gestört zu sehen that mir und thut mir immerfort sehr leid, so dass ich Sie mit einer tröstlichen Aufmerksamkeit öfters gar gerne besuchen möchte.

Nun aber ergreife die Gelegenheit gegenwärtiges zu äussern, indem ich die Beilage zu übersenden mir die Freiheit nehme. Demoiselle Seidler gab, im Vertrauen auf Ew. Hochwohlgeb. Geneigtheit die erste Anregung; nun aber, da der Vorschlag günstigen Eingang gefunden, halte es für meine Schuldigkeit mich der Sache anzunehmen und mit Ew. Hochwohlgeb. unmittelbar in Verhältniss zu treten. Da ich denn bitte das weiter zu Verfügende an mich gelangen zu lassen. Dabey zweifle ich nicht dass in Grossherzogl. Landen sich noch mehrere Kunstfreunde finden und sich an diese Anfänge theilnehmend anschliessen werden.

Manches andere verspare auf nächste Veranlassung und schliesse, mit den treusten Wünschen für die Besserung Ihrer leidenden Zustände, mich mit vorzüglichster Hochachtung unterzeichnend.

Weimar den 9n Novbr. 1828.

Ew. Hochwohlgeb.
gehorsamsten Diener
J W v Goethe.

---

[1]) Ein Sturz vom Gerüste, der v. Quandt lebenslang lahm machte.

(Beilage.)

Geneigtest zu gedenken.

Bei näherer Betrachtung der, von Dresden aus, mitgetheilten Statuten des Sächsischen Kunstvereins und eines hinzugefügten Blattes, Bekanntmachung und Einladung enthaltend, vereinigten sich in Weimar eine Anzahl Kunstfreunde und unterzeichneten vorerst auf Einunddreissig Actien in folgender Voraussetzung:

Es werde nämlich dem löbl. Dresdner Kunstverein gefallen, gedachten Weimarischen Kunstverein dergestalt in sich aufzunehmen, dass alle in obgenannten Druckschriften den Actionairs Königl. Sächsischer Lande zugesagten Vortheile auch letzteren zu Gute kämen.

1., dass nämlich Weimarische bildende Künstler von ihren Arbeiten nach Dresden zur Ausstellung zu senden berechtigt seyn sollten.

2., dass dergleichen Arbeiten, insofern sie verdienstlich sein möchten, Hoffnung hätten auch angekauft zu werden.

3., dass die Weimarischen Actionairs Theil an der diesjährigen Verloosung, so wie denn auch künftighin genössen.

4., dass diejenigen welche das Glück eines Gewinnes nicht begünstigt, Abdrücke der in Kupfer gestochenen Kunstwerke empfingen.

Sollte nun dem löblichen Dresdner Verein gefällig seyn sich den Weimarischen, obgemeldetermassen zu affiliiren, auch die deshalb nöthigen Actien-Documente ausfertigen zu lassen, so wird man nicht verfehlen, alsbald den, für die gemeldeten 31 Actien, bereitliegenden Geldbetrag zu übersenden und des weiteren sodann nach Umständen gewärtig seyn.

Weimar den 9n Novbr. 1828. Hochachtungsvoll

J W v Goethe.

---

2. Goethe an von Quandt.

(Archiv des Sächs. Kunstvereins zu Dresden. Vol. I. 1828—30.)

Ew. Hochwohlgeb.

Hätte schon vor einigen Tagen die glückliche Ankunft der durch das Loos uns zugewendeten Gemälde schuldigst vermelden sollen; die Kälte jedoch war dem Auspacken hinderlich, die Feste hinderlich der Darstellung an unsre gnädigste Damen.

Ein jeder Gewinn ist willkommen; diesmals besonders, da ver-

dienstliche Bilder eingesendet wurden, und ich kann die freundlichste Aufnahme bezeugen auch fernere Theilnahme an dem so wohl geführten Geschäft versichern.

Unsrer durchlauchtigen Frau Grossherzogin Mutter, in den Tagen der Genesung, ein frommes anmuthiges Bild[1]) vorstellen zu können war mir höchst erfreulich.

Ew. Hochwohlgeb. haben mir die Künstler genannt welche diese schätzenswerthen Bilder verfertigten; da ich aber den Lebens- und Studiengang solcher jungen Männer gern erfahren mag, weil sich dadurch auch ihre Werke uns mehr aufklären, so ersuche ich Dieselben mich hierüber in nähere Kenntniss gefällig zu setzen.

Erlaubt sey mir nun auch zu sagen: dass, bei den wirklich Verdienstlichen dieser Bilder, mir die von Denenselben vorgeschlagene Bestellung[2]) nur noch wünschenswerther erschienen; denn hätte man sich früher über diese Bilder, mit einsichtigen Kennern berathen, so wäre Verschiedenes, einen vollkommen guten Eindruck störende, leicht zu vermeiden gewesen.

Der Künstler hat oft einen sehr guten Gedanken, dessen Ausführung er auch gewachsen ist, aber er hat ihn nicht in allen einzelnen Theilen durchdrungen und da kommt ihm des einsichtigen Kenners Theilnahme wohl glücklich zu Hülfe, wie ich an meinem eigenen dichterischen Beyspiele weis und in einem langen Leben vielfach erfahren habe.

Hiebey aber entsteht eine grosse und bedeutende Frage: Ist der Kenner und Kunstfreund der Sache gewachsen? und ist der Künstler zugleich selbstständig und mobil genug um schnell und rein aufzufassen, ob man ihm das Rechte anräth, ihm bringt was ihm gefehlt hat, oder ob man ihn irre macht indem er auf dem rechten Wege ist? Sehr oft scheint der Künstler eigensinnig zu seyn und er beharrt auf dem Rechten; oft aber auch ist er beschränkt und kann sich in die Modificationen nicht finden, die ihm der Kenner vorschlägt.

Gerade die drey übersendeten Bilder würden zu solchen Betrachtungen Anlass geben; leider sind Zeit und Kräfte auch mir zu beschränkt als dass ich meinem guten Willen nachgeben sollte mich hierüber schriftlich auszulassen.

Denn wenn man die Angelegenheit genau ins Auge fasst, so

---

1) „Tobias" von C. Peschel.

2) Die Bestellung von Bildern durch den Ausschuss des Kunstvereins nach eingesandten Skizzen ward auf v. Quandt's Vorschlag in die Statuten aufgenommen.

sieht man: dass Kenner und Künstler sich gegen einander productiv verhalten müssen; sie müssen sich in Rath und That zu steigern, ja zu überwinden suchen, bis sie zuletzt vollkommen einig geworden und ein völlig fertig congruirendes Bild entstanden ist. Dass aus der Ferne hierin wenig oder nichts zu thun sei lässt sich vermuthen, ja sogar einsehen. Mir hat es eine vieljährige Erfahrung bestätigt.

Nehmen Ew. Hochwohlgeb. indessen dieses Wenige als ein Zeugniss, dass mein Antheil an der Kunst, sowie an Ihrem schönem Verein nicht nachlässt und meine Gedanken mit meinen Wünschen Sie immerfort begleiten.

Möge auch Ihr körperliches Befinden Ihrer bedeutenden Thätigkeit zusagen, wie es, mit so vielen Anderen, Ihnen Ergebenen und Dankbaren, fortwährend zu vernehmen hofft der sich mit vorzüglicher Hochachtung unterzeichnet

Weimar
den 6n Febr.
1830.

Ew. Hochwohlgeb.
gehorsamsten Diener
J W v Goethe.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Die Augsburger Gerichtsbücher über Hans Holbein den Aeltern. — Die Augsburger „Allg. Ztg.“ Nr. 226, vom 14. August 1871, enthält folgenden interessanten Bericht des dortigen Stadtarchivar Dr. Meyer, den wir um des Zusammenhangs mit dem Aufsatze von Ed. His willen vollständig wiedergeben.

„Je spärlicher die Quellen zur Geschichte der hochberühmten Künstlerfamilie der Holbeine fliessen, desto willkommener sind auch geringfügigere neu aufgefundene Notizen über sie. Ein glücklicher Zufall liess mich vor mehreren Tagen die alten Gerichtsbücher der Stadt Augsburg aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts entdecken. Eine genaue Durchsicht dieser in mehrfacher Beziehung äusserst interessanten Archivalien zeigte mir eine Fülle von Nachrichten über die persönlichen Verhältnisse der hervorragendsten Männer jener Glanzzeit Augsburgs. Ich beschränke mich hier auf die Notizen über die Familie Holbein, einmal weil gerade die Augsburger Periode derselben noch in dichtem Dunkel begraben liegt, dann weil, nach aussen wenigstens, keine so grossartig gewirkt hat wie sie. Ich bemerke nur noch, dass die Schrift und Sprache dieser Gerichtsbücher in gleichem Maasse verderbt sind. Die Einträge sind in protokollarischer Weise, im Flusse der mündlichen Verhandlung, niedergeschrieben worden, und namentlich wegen der völlig willkürlichen, zahlreich angewandten Abkürzungen nur mit grosser Schwierigkeit zu entziffern, während die Sprache im Kampfe mit der fremden Terminologie der römischen Rechtsbegriffe die gewagtesten Versuche zur Verdeutschung derselben macht, und dadurch nur noch unverständlicher wird. Ich gebe nun in Folgendem die Notizen in chronologischer Reihenfolge getreu in der Schreibweise des Originals.

Gerichtsbuch des Jahrs 1503, uff mittwoch post Felicii:

„Item der Holbain maler ist zu Paulsen Mair geschlachtgwannder, wie daz er sich understanden und im durch sein eigen gewalt und furnemen ein prett naher griffen und im sein hus in sein abwesen geoffnet hab mit . . .“ Das Folgende unleserlich.

Dieser Paulsen Mair war nach dem Steuerbuch v. J. 1503 der nächste Nachbar des alten Holbein, der mit seiner Mutter in einem Hause zusammen wohnte. Woltmann befindet sich daher in einem Irrthum wenn er auf S. 183 seines Buchs sagt: der Vater Holbein sei in jenem Jahr nicht in Augsburg zu finden; er tritt uns ausser im Gerichtsbuch auch im Steuerregister entgegen.

Dass die Vermögensverhältnisse unserer Künstlerfamilie in arg zerrüttetem Zustande waren, geht aus mehrfachen Auspfändungen hervor, denen der ältere Holbein sowohl als seine Mutter unterworfen wurden. So ist zum „donrstag post Cantate 10. tag maii“ des Jahres 1515 eingetragen: „Ludwig Smid metzger hat alle recht erlangt ann Holbain maler pro 1 fl.,“ was nach der Ausdrucksweise der damaligen Zeit so viel bedeutet als: der Gläubiger hat nach constatirter Zahlungsweigerung seines Schuldners (Holbeins) vom Gericht eine Auspfändungsvollmacht erhalten. Wie schlimm muss die Lage des Künstlers gewesen sein, wenn er nicht einmal einen Gulden aufbringen konnte! Ein andermal (1516, „aftermontag post Reminiscere 10. tag februarius“) treffen wir Holbein in einem Rechtsstreit mit den beiden Pflegern eines jungen Ilsung, „umb verfalln zins“ und am 13. Nov. (mittwoch post Martini) in einem ebensolchen mit „Jörg Lotter“ wegen einer Schuld von 32 Kreuzern. Auch hier kam es wieder zur Auspfändung. Solche Missstände mögen ihn wohl in erster Reihe bewogen haben die Vaterstadt zu verlassen, und sein Heil anderwärts zu versuchen. Seine beiden Söhne, Hans und Ambrosius, hatten schon vor längerer Zeit den Wanderstab ergriffen, um nach der schönen Sitte jener Zeit ihre Kräfte im Kampfe mit den Gewalten des Lebens zu erproben. Hans war noch im Jahr 1515 nach Basel gezogen, wo er bereits in den letzten Tagen des Jahres mit einer Illustration des Encomium Moriä von Erasmus debütirte, während sein älterer Bruder Ambrosius mit Sicherheit erst im September des nächsten Jahrs in der kunstgebildeten Rheinstadt nachgewiesen werden kann. Nach dieser Richtung wandte — vermuthlich mit Zuthun der Söhne — auch der hartbedrängte Vater seine Schritte. Das Gerichtsbuch zum Jahr 1517 enthält zum 12. Jan. (montag post Erhardi episcopi) folgende Notiz: „auf obgenanten tag ist Sigmund Holbain vor gericht erschienen unnd (hat) im auf sein begern und anruffn ain erber gericht disen unterschid geben: erstlich das Sigmund Holbain eingeschriben werd das in 4 wuchen den nechsten Hans Holbain sein bruder an Sigmund als er furhielt nit begert hat mit im gen Eyssznen zu ziehen laut der urtl fur ains. Furs ander dieweil die 34 fl. verrechnetz geltz laut der hanndtschrift ain verwerte bekantliche schuld ist, so latz ein erber gericht mit dem nachgeweiz bietten bey dem alten grichtsbrauch wie es von alter her komen ist beleyben. Furs 3. gibt ain erber gericht Sigmunden Holbain zu unterschid der dreier fl. gewetteter schuldhalb das er muge mit dem burggraven erkunden auch nach diser stat recht. Das im Sigmund Holbain ein zuschreyben begert hat und im zu geben ist.“ Der Sinn dieser Stelle dürfte nach meiner Ansicht der sein: Hans Holbein hat gegen seinen Bruder Sigmund (vgl. über dessen künstlerische Thätigkeit Woltmann S. 184 ff.) auf Erfüllung eines Versprechens geklagt, das dahin abzielte eine gemeinschaftliche Reise machen zu wollen. Sigmund widerspricht dem und lässt sich über die Haltlosigkeit dieses Klaganspruchs ein gerichtliches Zeugniss ausstellen. So weit wäre das Verhältniss deutlich. Aber was bedeutet „Eyssznen“, wohin Hans den Bruder mitziehen will? Lange dachte ich mit mehreren Freunden an Eisenach das im schwäbischen Volksmunde wie „Eisne“ gesprochen werden würde, wenn ich mir auf der andern Seite auch sagen musste, dass für eine Wanderung Holbeins nach Sachsen nirgends ein Anhaltspunkt vorliegt. Eine genauere Durchsicht der His'schen Schrift „Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngern“ (Basel, 1870) belehrte mich jedoch bald eines andern. Hier findet sich nämlich auf S. 7 der Abdruck eines Schreibens des Raths von Basel an den Convent von Issenheim im Elsass vom 4. Juli 1526, worin der erstere ein Gesuch des jungen Holbein (der inzwischen Bürger in Basel geworden war) um Ausantwortung verschiedener von seinem verstorbenen Vater im Issenheimer Antoniterhaus zurückgelassenen Malergeräthschaften

mit warmen Worten dem Convent zur Gewährung empfiehlt. Der Vater hatte also dort „verruckter Jarenn“ gearbeitet, und zwar an einer Altartafel. Nun lautet der Ort Issenheim (Städtchen zwischen Mülhausen und Colmar) in der Adresse des Schreibens „Ysenenn“, was mit unserm „Eyszuen“ ohne allen Zweifel zusammenfällt. Die Wanderung des ältern Holbein zu Anfang des Jahres 1517 ging also nach dem Elsass, wohin schon früher eine Spur (nach Murbach, Woltmann S. 342) leitet. Die Altartafel, die er dort für das berühmte an Kunstschätzen reiche Antoniterkloster malte, ist leider verloren gegangen. Wann er von dort nach Augsburg zurückgekehrt ist, lässt sich nicht bestimmt sagen. Das Verhältniss der beiden Brüder muss auch nach dem Abzug des einen fortdauernd ein arg getrübtes gewesen sein. Schon in der letztangeführten Stelle des Gerichtsbuches ist von einer Geldschuld des Hans an Sigmund die Rede; wenig Tage später („aftermontag post Antony 20. Januarius“) betreibt Sigmund bei Gericht mit Erfolg die Auspfändung des zahlungsunfähigen Bruders. Ob ihn dieselbe noch in Augsburg traf, lässt sich mehr vermuthen als sicherstellen; wahrscheinlich wird er mit Beginn der bessern Jahreszeit die Elsässer Reise angetreten haben. Jetzt verschwindet sein Name für einige Jahre aus den Gerichtsprotokollen, und kehrt erst 1521 („afftermontag post Conversionis Pauli, 29. tag Januarius“) wieder. Auch diessmal besteht die Veranlassung in einem Gantprocess: „Hanns Kämlin vischer clagt Holbain maler pro 40 kr.,“ und 4 Wochen später „donrstag post Reminiscere: Hanns Kämlin hatt alle recht erlangt an Hans Holbain maler pro 2 fl. 40 kr.“

Damit enden die Einträge. Nach dem im städtischen Archiv aufbewahrten Handwerksbuche der Augsburger Maler starb der alte Holbein im Jahr 1524. In dem Steuerbuch dieses Jahrs findet sich sein Name zum letztenmal eingetragen, und zwar, wie schon in den vorausgegangenen sieben Jahren, am Schlusse des Registers, nicht mehr, wie vor 1517, in einer bestimmten Strasse, so dass wir annehmen dürfen, dass er innerhalb jener Jahre nur noch vorübergehend sich in Augsburg aufgehalten habe. Danach berichtigt sich auch die auf mangelhafte Auszüge meines Vorgängers gegründete Angabe Woltmanns (I. S. 83): dass der Künstler schon 1516 zum letztenmal in den städtischen Steuerbüchern vorkomme.

Wohl hätte ich gewünscht in den Gerichtsbüchern, wie über den Vater Holbein, so auch über den grössern Sohn, namentlich über die Zeit seines Wegzugs nach Basel, einige Anhaltspunkte zu finden. Meine Bemühungen darum waren (bis jetzt wenigstens) erfolglos. Doch gebe ich die Hoffnung nicht auf, in den andern, gerade für die Geschichte des 16. Jahrhunderts in üppiger Fülle strömenden Quellen, über diesen grössten Sohn des erinnerungsreichen Augsburgs die zur Kenntniss seiner Jugendwerke nothwendigen Nachrichten aufzuspüren.“

Aristotele Fioravanti meccanico ed ingegnere del secolo XV. Memoria da **Michelangelo Gualandi** Bologna regia tipografia 1870. Estratto dagli Atti e Memorie della real deputazione di storia patria. Anno nono. 1870.

Der für die Erforschung der Kunstgeschichte Bologna's sehr thätige Michelangelo Gualandi hat in vorliegender Schrift das, was sich bisher

zerstreut über die Kunstthätigkeit des *Aristotele Fioravanti* vorfand, gesammelt und sie mit neuen sehr dankenswerthen Nachrichten aus ungedrucktem Materiale verschiedener Archive Bologna's vermehrt. Ich habe bereits an anderer Stelle in diesen Blättern darauf hingewiesen, wie reichhaltig, aber auch wie schwer zugänglich diese Archive sind (s. II. Jahrg. 2. Heft S. 183). Um so werthvoller ist daher diese Veröffentlichung, um so mehr, da über Aristotele Fioravanti und sein Geschlecht bei den Geschichtsschreibern viele Irrthümer sich vorfinden*).

Der Verfasser wirft zunächst die interessante Frage auf, ob der Künstler seinen Vornamen in der Taufe oder später, wegen seines genialen Wirkens, erhalten habe. Die Sache erledigt sich, wie mir scheint, recht einfach dadurch, dass wir den Vornamen bereits 1436 finden. Da nun Aristoteles um 1415 geboren wurde, also 1436 erst gegen 21 Jahre alt war, so werden wir nicht irren, wenn wir den Namen für den Taufnamen halten. Nach 1479 haben wir vom Künstler keine Spur mehr.

Die erwähnte erste Nachricht lautet so:**)

Rechordo chomo adi 25 di Mazo (Maggio) fu zetado la campana grossa del Comune per sonare le Guardie, e sonare lo rengo (l' Arengo), e sonare per serrare le Porte, e per sonare a altri offitii, pesa 12 miara (migliaia) e mi Gaspare de Nadi e Aristotele de Feravanti (so) la menorno suso la Torre del detto Mese ed Anno. — So viel wir wissen, begann also der Künstler mit Glockengiessen.

Nun vergehen über zehn Jahre, ohne dass wir etwas von ihm hören. Wahrscheinlich hielt er sich beim Grossvater, Oheim oder Vater auf — denn alle drei waren Künstler von Ruf — in Perugia. Erst zu 1447 vernehmen wir, dass im Februar und März dieses Jahres gegen Aristoteles ein Injurienprozess geführt wurde. Er trieb damals die Goldschmiedekunst und wurde in contumaciam verurtheilt, weil er zu einem Goldschmiede Michele Sohn des Gerardo Galisano gesagt hatte: tu hay facto la moneda falza — du bist ein Falschmünzer. Da forderte Gerardo Galisano 100 Golddukaten „— latius constat publico Instrumento rogato et scripto per Georgium de Paxellis notarium presentibus D. Nicolas quondam Scarduinj de Scarduis ser Mactheo quondam Paulj de Zambeccarijs Ambobus notariis et civibus bon. etc.“ Die primi Martij (1447) Incohata jnitiata facta etc. dicta Inquisitio etc. Der Richter verurtheilte

*) Gualandi, Michelangelo: Memorie originali italiane di belle arti. Bologna 1840—45. 8°. Serie V pag. 102, 106, 185 ff. Serie VI p. 193 ff.

**) Nadi, Gasparo Cronica o sia Diario di Bologna. Mss. Siehe Ricordo 17 Kopie im Besitz von Mich. Gualandi, der auch Anmerkungen hinzugefügt hat.

Aristoteles am 30. März, indem er den Bann über ihn verhängte: de dicta Civitate Bononie ejusque comitatu, fortia (so) et districtu in libris otto bolenorum, d. h. wenn er in die Hand der Bologneser Gerechtigkeit fiel, musste er 8 lire Bolognesisch entrichten*). Aus dem Angeführten geht der interessante Umstand hervor, dass damals die Goldschmiede auch mit dem Münzen sich befassten. Aus den Prozessakten erhellt ferner, dass Aristoteles damals in Bologna in der Pfarre S. Lorenzo di Porta Stiera wohnte, wie auch sein Oheim Bartolomeo**).

Aber grösseren Ruf erhielt unser Künstler erst im Jahre 1455, als er auf eine merkwürdig einfache Weise die Torre della Magione in Bologna um eine ziemliche Strecke versetzte. Dieser Thurm ist in neuerer Zeit unter Zulassung des Municipiums, aber ohne alle Nothwendigkeit, entfernt worden (1825.) Der obengenannte Nadi erwähnt diese Versetzung zum 12. August 1455, da er selbst daran Theil nahm. So stand er denn ganz und unversehrt in dem Winkel, den die Strada maggiore mit der Via Belgrade bildet, gegenwärtig Nr. 213. Heute steht daselbst nur ein Stein mit der lügenhaften Aufschrift:

EX . DECRE. MVNICYP.
LAPIS . HIC . ADFIXVS . INDEX . LOCI
VBI . TVRRIS . ALTITVDINIS . PED . LXV .
AD . TEMPLVM . EQVITVM . HIEROSOLYMARIORVM
BARPTOLEMAEI . RODVLFI . F. FIORAVANTI
CVI . ARISTOTELES . AGNOMEN . FVIT
AVSV . NOVO . ET. OPERE . INTACTO
PER . XXXV . PEDVM . SPATIVM . ADVECTA
ANNOS . CCCLXX . STETIT
QVAM . NVLLO . IAM . VSV ET . VETVSTATE . SQVALENTEM
ALOISIVS . ALDINVS
PRETIO . SIBI . VNA . CVM . AEDIB. CONTINENTIB. COMPARATAM
PERMISSV . ORDINIS . EIVSDEM . DEMOLITVS . EST. A. MDCCCXXV.

---

*) Es ist nun eigenthümlich, dass damit die Sache nicht abgethan ist; Aristoteles erscheint vor dem Richter und läugnet, sein Oheim Bartolomeo hatte sich als Bürgen gestellt. Es werden nun noch andere Termine festgestellt, der letzte auf den 15. April angesetzt, dann verlautet nichts mehr von der Sache. Ueber den städtischen Bann in Italien s. Ficker: Forschungen zur Reichs- und Rechtsgeschichte Italiens. Innsbruck 1868, 1,92 § 43. Akten des Prozesses im Grande Archivio civile e criminale di Bologna, volume degli anni 1446—1447. N. 652 u. 165 progressivo, cart. 140 ff.

**) Ueber die Oertlichkeiten Bologna's s. Mich. Gualandi: Tre giorni a Bologna. Vgl. unsere Anzeige in der Wiener allg. Lit.-Zeitung, 1868.

Die Lüge liegt in dem Worte Squalentem. Allerdings war der Thurm vom Alter geschwärzt, aber weder schmutzig noch baufällig. Die Inschrift enthält ferner den Irrthum, dass sie dem Bartolomeo die Versetzung zuschreibt.

Wir wissen von Aristoteles ferner, dass er in den Jahren 1456—1472 zweimal Massaro dell' arte dei muratori und auch zur Compagnia di N. D. della Vita, auch dei Battuti genannt, gehörte*). Es wird das wohl eine barmherzige Bruderschaft gewesen sein, ähnlich wie die der compagnia del Tempio**). 1457 wirkte Aristoteles auch als Ingenieur der Stadt Bologna. In dieser kriegdrohenden Zeit ordnete das Reggimento di B. an, dass der Stadtingenieur die Umgegend rasire***). Dies geschah, ohne die Einwilligung der einzelnen Besitzer einzuholen, daher ein Prozess des maestro Francesco del fu Mengolino dalle Rote gegen Aristoteles, weil in seinem Besitz 120 Fuss Weingarten und verschiedene Fruchtbäume zerstört seien. Der Richter (del Disco dell' Orso) verurtheilte Aristoteles, indem er ihn in den Bann that, unter Strafe der Forca, wenn er der Gerechtigkeit in die Hände fiele; ausserdem den Schaden ersetzen, für jeden Fuss Weingarten und abgeschlagenen Holzes 10 lire. Den Verlauf des Prozesses darzustellen, kann hier unsere Aufgabe nicht sein†). Es sei nur bemerkt, dass auch dieser sich lange hinzog; wir haben noch ein Aktenstück vom 6. Sept. 1459 aus demselben.

Aus einem Briefe unsers Künstlers an Giovanni Cosmo Medici erfahren wir ferner, dass er von diesem nach Florenz berufen war, um ein Campanile zu versetzen. Der Brief ist datirt Bononie a di primo de febraro 1458 und trägt die Aufschrift: Magnifico viro Johanni

Cosmo de Medicis maiori honorando Florentie.

Diese Berufung erfolgte durch den Architekten Pagno von Florenz.

Pagno di Lapo Portigiano da Fiesole, geb. 1406 gest. 1470, war zugleich auch Bildhauer. Ihm schreibt man den Plan, wenn nicht die Erbauung des Palazzo Bentivoglio in Bologna zu, mit Beihilfe des Gaspare Nadi, geb. 2. Nov. 1418, gest. 13. Januar 1504. Nadi erlebte also

*) Massari delle arti, im Archivio della camera degli atti, jetzt notarile, und im Archivio della vita e della morte.

**) S. unsere Anzeige von Uccelli: La compagnia del Tempio in der Wiener allg. Lit.-Zeitung, 1868.

***) Florenz that dasselbe, nach Uccelli.

†) Die Akten im Grande Archivio civile e criminale, durcheinander geworfen. Foglio N. 21.

nicht die Zerstörung des Palastes durch das Volk Ende 1507, welche der der Bildsäulen Julius II. vorausging*).

Der Anfang des Briefes lautet: Magnifico mio magiore. Maistro Pagno taglia preda**) di Firenze me ha fatto a questi di ambasciada per parte de la V. M. che voglia venire insin a voi per caxone di un campanile, el quale vorresti movere alquanto del luogho ove egli è fondato, offerendomi, che portandolo overo conducendolo io segondo la vostra intenzion a tutte mie spese, mi serà dato mille fiorin d' oro. A la quale respondendo, ve dico, che non savendo di che qualità sia il terren del fondamento del detto campanile, e circostante e contiguo a quello, ma vi faria sopra zò recisa risposta. Aristoteles meint, 1000 Goldgulden seien nicht zu viel, ja sehr wenig in Anbetracht der von ihm auszulegenden Gelder; ausserdem verlangte er für die Arbeitszeit völlige Verköstigung, überhaupt die Spexe del viveree und die, welche die Untersuchung des Campanile verursachte***).

Es ist nur Schade, dass wir von der Sache nichts weiter hören.

So haben wir auch einen Brief des Aristoteles an den Herzog von Mailand, Grafen von Pavia und Angleria und Herrn von Cremona, vom 4. März 1459, in welchem er anzeigt, er habe den Brief des Herzogs empfangen, womit er ersucht werde, einen Thurm aufzurichten und noch andere Dinge zu thun. Das Italienisch dieses Briefes ist derartig, dass man den Sinn nur annähernd rathen kann. Es geht aus ihm hervor, dass eine Menge Wasser den Bau hindere; sei das Wasser überwunden, so hoffe er, in vier Tagen den Thurm aufzurichten.

Auch von dieser Seite hören wir weiter nichts†).

Auf einer Reise nach Mailand kam der Künstler wohl durch Mantua. Es hat sich nämlich zu 1459 in der Chronik von Mantua von Andrea Schivinoglia (von 1445—1484) die Nachricht erhalten: Venne a Mantova un ingegnere de Bologna al quale tolse a drizare una tore la quale l' è ala porta de Zerexe aprexo a la città de Mantova, la qual tore piegava de sopra verso la porta de la Pradella braza 3 onze 7 a livelo et patuito con el sig. Marchexe Lodovigo se lui drizava dovria guadagnare ducati 300 doro et le spexe de la bocha con 4 famegi et chosi la drizoe dita

---

*) S. diese Blätter a. a. O. S. 184 ff.

**) S. diese Blätter a. a. O. S. 194 N. 9.

***) Arch. centr. di stato in Florenz, filza 9, car. 349. Der Brief ist abgedruckt von Professor Gaetano Milanesi im giornale: Il Buonarroti, quaderno IV April 1869 Rom.

†) Original des Briefes im Archivio S. Michele von Mailand. Der Consigliere avv. Michele Caffi theilte sie Gualandi mit.

tore in pochi di et con poca spexa. Aristoteles scheint sich dann längere Zeit in Mailand aufgehalten zu haben, da 1461 August 23 die Reformatoren von Bologna ihn vom Herzoge sich zurückerbitten, und zwar nur für 10—12 Tage. Am 14. Dez. ernannte ihn das Reggimento von Bologna zum Ingenieur für ein Jahr mit 15 lire monatlicher Besoldung. Ein anderer Erlass des Reggimento vom 13. Februar 1475 spricht von Arbeiten am Palazzo des Podestà, an den Stadtthoren und anderen öffentlichen Orten, mit Anweisung der runden Summe von 600 lire.

Natürlicher Weise wurde der geschickte Künstler bald ein begüterter Mann*).

Von 1453—1473 haben wir 17 Aufträge nachzuweisen, die Aristoteles von verschiedenen Seiten erhielt, zugleich mit der jedesmaligen Bezahlungssumme, im Ganzen 1204 lire. Unter diesen Aufträgen werden genannt:

reparatio Roche parve Plumatii,
erigere unam partem murorum civitatis Bononie versus portam S. Felicis,
costruere unum barachanum in loco predicto,
coprire turrim Palatii,
direxit et fortificavit muros civitatis Bononie,
reparare portas,
facere unum domum seu mansionem in Palatio,
reformatio in uno sperone,
reparationes (fluminis) Rheni, (?) wohl Deichbauten am Reno,
reparatio Turris Arenghi (am Palazzo del Podestà),
reparatio portarum civitatis Bononie et palatii residentie domini Potestatis.

1466 erhielt Aristoteles die Erlaubniss vom Luogotenente Giovanni Venturelli di Amelia, sich zum Könige von Ungarn zu begeben, der ihn berufen hatte, um sein Land gegen die Türken zu schützen — so weit war bereits der Ruf des Fioravanti gedrungen. In dieser Urkunde wird er Architetto ed Ingegnere genannt**). Sechs Monate lang hielt er sich in Ungarn auf, von Jänner—Juni 1467 und bezog dazu noch das Gehalt, was er in Bologna hatte, 15 lire monatlich.

1470 finden wir Aristoteles wieder in seiner Heimath. Wir sehen

*) Urkundenauszüge aus dem Archivio pubblico von Baldassare Carrati in seinen Mss. t. I.

**) Urkunde vom 23. März 1468, aus dem liber mandatorum nr. 16, p. 156. Unterzeichnet von Luchinus Trottus.

ihn Wasserbauten ausführen. Bei Cento und San Giovanni in Persiceto*) Was er überhaupt hier wirkte, erwähnt rühmlichst der Cardinal von Mantua Legat von Bologna, in einem seiner Breven vom 17. Oct. 1471.**).

Am 15. Juni dieses Jahres erhielt Fioravanti die Erlaubniss, sich auf drei Wochen nach Rom begeben zu dürfen, senza ritenzione di salario. Am 16. desselben Jahres schreiben die Anzianen von Bologna dem Cardinallegaten, er möge dem Aristoteles das Vicariat della Pieve für ein Jahr verleihen, in Anbetracht seiner Bemühungen für das öffentliche Wohl***). Am 15. Februar 1473 ertheilt ihm der Senat von Rom einstimmig die Erlaubniss, in Diensten des Papstes zu arbeiten, der nach ihm verlangt hatte, ohne dass er darum sein Monatsgehalt verlieren solle†). Daraus geht hervor, dass er in Diensten des Senates stand.

Es handelte sich unter anderm auch um die Aufrichtung der Guglia des Julius Cäsar; allein es wurde am Römischen Hofe vielfach gegen unsern Künstler intrigirt, die Gunst des Papstes hörte auf, seine Neider verläumdeten ihn und beschuldigten ihn der Falschmünzerei. Nach kaum drei Monaten kassirt der Senat von Bologna ohne Weiteres das Gehalt des Künstlers, 3. Juni 1473. Es heisset darüber: Da die Sechzehn die Kunde erhielten, dass der Meister Aristoteles in Rom wegen Falschmünzerei gefänglich eingezogen sei, was dieser Stadt (Bologna) zur Schande gereicht, da er durch das Reggimento hingeschickt wurde, so beraubten sie ihn einstimmig seines Amtes und seines Gehaltes, das er von der Kammer Bologna's hatte; es sollte aufhören von dem Tage seiner Einziehung für immer, constito verum esse cum eius ut supra deliquisse††). Mit Recht tadelt Gualandi dies schroffe, ungesetzliche Verfahren, da man nicht einmal die Vertheidigung des Angeklagten abgewartet habe.

Nachdem Fioravanti noch einmal in den Diensten des Herzogs von Mailand gestanden, finden wir ihn 1476 in Moskau. Es liegt uns nämlich ein höchst merkwürdiger Brief von ihm aus dieser Stadt (data in Moscha) vom 22. Februar 1476 vor, geschrieben an den Herzog von Mailand. Er befinde sich alla gran Tera con Zitta nobbilisima et richisima et merchantessa. Er sei um Zirfalchi†††) zu bekommen, mehr als 1500 Miglien gereist nach einer Stadt, die man Xalanocho (?) nenne,

---

*) Alidosi in seinem Vacchettino 507. S. Register Buch 97, Blatt 299.

**) Gualandi memorie nr. 173, serie V, p. 102 ff.

***) Archivio del Reggimento, jetzt di Prefettura. Volumi di recapiti A B.

†) Aus diesem öfteren Zusatze scheint hervorzugehen, dass Aristoteles bei Annahme eines neuen Auftrages diese Bedingung zu stellen pflegte.

††) Partitorum nr. 7, p. 22.

†††) Jagdfalken.

welche 5000 Miglien von Italien entfernt sei; da das Land schwierig zu durchreisen gewesen sei (molto dobioxo achaualcharlo), so sei er ziemlich spät angekommen; desshalb hätte er sich nicht gehörig damit versehen können, aber mit der Zeit werde er welche bekommen weiss wie Hermeline; inzwischen sende er ihm, dem Herzoge, durch den Ueberbringer, seinen Sohn, zwei gute Zirfalchi, von diesen sei eins jung, alle beide aber de bon paixe*); wolle der Herzog schöne Zobel oder Hermeline oder Bären, er könne ihm so viele liefern, wie er wolle, einerlei ob todt oder lebendig, perche nessuno qui, was wohl heissen soll, es sei sonst kein Kaufmann oder Concurrent da. Oefters habe er auch auf diese Thiere Jagd gemacht. Sie flöhen nel mare hozeno, (oceano klammert Gualandi mit Fragezeichen ein), und hielten sich unter Wasser 15 bis 20 Tage aus Furcht, lebten dort wie Fische. Es ist hier wohl der Eisbär gemeint, obgleich die zuletzt genannten Thiere weisse Hasen und Hermeline sind. Denn fährt er fort: Hier sieht man die Sonne $2^1/_2$ Monat im Mittsommer, che mai tramonta et quando e mai più basso nella mezza notte e alto come anoi**) ale 23 hore perche el tempo e breve e breve. Fioravanti mochte wohl fühlen, dass er hier dem Herzoge wunderbare Dinge sage, desshalb fügt er hinzu: nonsse po dire molte chosse, et anche sempre a quel vero cha faza di menzogna dee chiudere lomo le labra quanto puo pero che senza colpa fa vergogna, welche Worte für die Bildung unseres Künstlers ein günstiges Zeugniss sind, denn sie stammen, wie Gualandi nachweist, aus Dante, welcher, (Inf. c. XVI. 124 singt:)

Sempre a quel ver c' ha faccio di menzogna
De' l' uom chiuder le labbra quant' ei puote
Però che senza colpa fa vergogna.

Aristoteles Fioravante erlangte sogar die Gunst Bologna's wieder. Des ist Zeuge eine Bitte der Conservatoren der Stadt an den König von Polen oder an Maximus, Herzog von ganz Russland, die Bitte, zu erlauben, dass der Künstler heimkehre, da man seine Abwesenheit schwer empfinde. Seitdem hören wir nichts mehr von ihm, und wissen also nicht einmal, ob er seine Heimath wiedersah und wo seine Gebeine ruhen Unwillkürlich erinnert er an jenen ihm ziemlich gleichzeitigen Diplomaten Sigmund von Herberstein, den seine weiten Reisen auch bis in die

*) = paese, Land.

**) Gualandi setzt hier in die Klammer zur Erklärung, a voi: da voi, was nicht nöthig ist. Fioravanti will sagen, als bei uns in Italien. Gualandi erklärt: ed è assai più basso nellc mezzanotte ad alto.

russischen Steppen tragen, der aber glücklich heimkehrte*) oder an jenen früheren Daniel von Prag, dessen weite Züge sein Itinerar am besten veranschaulicht**), sowie an den Mantuaner Garsidonius***). Und obwohl der verdienstvolle Carlo Promis behauptet†), er sei eigentlich kein Militairingenieur, es wird das doch Niemand läugnen, wenn feststeht, dass er Thürme††), Wasserleitungen, Häuser, Burgen, Brücken†††) baute und Kanonen goss. Auch das wird dem Rufe unseres Künstlers nicht allzuviel Eintrag thun, dass ihm einmal sein Werk misslang, abgesehen davon, dass nur von einem Bologneser Künstler, nicht aber bestimmt von unserem, die Rede ist. Es war in Venedig beim Geraderichten des Thurmes von S. Angelo. Der gerichtete Thurm stürzte nach 24 Stunden (1455, Dez. 11, nach anderen 17) auf das Dach der anstossenden Augustiner von S. Stefano, indem er einen Theil der Kirche S. Angelo zertrümmerte, sowie einige Zimmer des Schlafgemaches der Brüder. Don Jacopo Morelli vermuthet, der Bologneser Künstler sei der unsrige gewesen*†). Cicogna selbst entschuldigt ihn: Può escusarlo il non avere la pratica della particolare maniera con cui si gittano le fondamenta e si erigon le fabbriche in questi siti paludosi.

Itinerar des Aristotele Fioravanti.

Ich stelle hier zum Schlusse noch das Itinerar unseres Künstlers aus der Abhandlung Gualandi's zusammen.

1436 Mai 25	Bologna.	Gualandi 4.
1447	„	S. Lorenzo di Porta Stiera. G. 18.
1447 Februar	„	Markt der Kaufleute. G. 17.
1447 März 30	nicht in Bologna. G. 18.	
	Bologna. G. 18.	

---

*) Zahn: Das Familienbuch Sigmunds von Herberstein. S. unsere Anzeige desselben in der Wiener allg. Lit.-Zeitung XV nr. 41. 1868, Oct. 12.

**) Bei Tourtual: Forschungen zur Reichs- und Kirchengeschichte des 12. Jahrhunderts. Münster 1868, S. 167—201.

***) Daselbst S. 1—12, 251—260, und Nachtrag in meinem Hermann von Verden (Münster 1866) am Schlusse.

†) Gl' ingegneri e gli scrittori militari Bolognesi del XV e XVI secolo. Torino 1863, in der Einleitung.

††) Wir erwähnen hier noch den Thurm von S. Biagio in Cento. Für den Grossherzog Basilides von Russland baute er sogar eine vollständige Kirche auf dem Platze des Kreml in Moskau.

†††) So eine über die Donau.

*†) Iscrizione veneziane raccolte ed illustrate da Emanuele Cicogna. Venezia, Picotti 1830. 4⁰. Vol. 3, p. 179 col. 1.

1453	Januar, April, Mai.	
1454	Juli	Bologna. G. 8.
1455	August 12	„ G. 5. Venedig Novb. ? G. 12. Dez. 11 oder 17 Venedig ? G. 23.
1457	März	Bologna. G. 8.
1457	Juli	Umgegend von Bologna. G. 19.
1457	August 4	nicht in Bologna. G. 19.
1457	Dezember	Bologna. G. 8.
1458	Febr. 1	„ G. 6.
1459		Mantua, porta de Zerexe. G. 7.
1459		Mailand ? G. 7.
1459	Dezember	Bologna. G. 9.
1461	August	Mailand. G. 7.
1461	November	Bologna. G. 9.
1465	Febr. 13	„ Juni, Juli 8 S. Maria delle Muratelle in strada Saragozza. G. 8. 9—11. 23. Nov. Dez. G. 9.
1466		Bologna. G. 8.
1468	März	„ G. 9.
1467	Jan.—Juni	Ungarn. G. 21.
1470		nach Bologna zurückgekehrt. G. 9.
1470		Cento. } G. 9.
1470		S. Giovanni in Persiceto. }
1473	Febr. 15	Rom. } G. 10. Herzogthum Mailand. G. 10.
1473	Juni 3	„ }
1476		Chalanocho ? G. 10.
1476	Febr. 22	Moskau. G. 11. (Kreml. G. 12.)
1479		Russland, Polen. G. 11.

Zusatz. Die Kunst des Wiedergeraderichtens und des Versetzens von Baulichkeiten nicht neu.

Gualandi bemerkt zum Schlusse noch Folgendes: Die Pariser „Illustration“ hat in ihrer Nr. 1369 vom 22. Mai 1869 p. 332, 333 eine schön geschnittene Tafel, welche ein scharfsinniges Verfahren zum Heben und Versetzen von Häusern zu Chicago in den V. St. von Amerika darstellt. Sie ist begleitet von einem Artikel mit der Unterzeichnung P. P. Der Verf. nennt dasselbe eine Erfindung der Amerikaner. Allein für Italien und besonders für Bologna ist es das nicht, schon seit mehr als vier Jahrhunderten hat man hier derartiges verstanden, und das ohne die Mittel der heutigen Mechanik. Und auch in Amerika hat man schon,

was dem P. P. unbekannt geblieben zu sein scheint, Gebäude seit 30 Jahren versetzt. In Italien aber waren derartige Ding im vergangenen Jahrhundert ganz gewöhnlich. Gualandi erwähnt zwei Beispiele: 1758 wurde an der Longara, vor Porta Lame der hintere Theil dieser Pfarrkirche um 11 Kilometer zurückversetzt, und 1759 wurde die Façade vorwärts gezogen; der Bogen der grossen Kapelle wurde gehoben, um ihn in Symmetrie mit dem übrigen Theile der Kirche zu bringen, nach dem neuen Plane. Der Mechaniker war der Erzpriester Don Giambattista Baroni selbst, dem dabei zwei seiner Landsleute Giovanni und Antonio Baleotti beistanden; und was mehr sagen will, er brachte das zu Wege mit wenigen Balken, einigen Stricken und ungefähr 50 Franken. Nach dem Tode Baroni's versetzten dieselben Gebrüder Baleotti 1764 Ende Jänner in der Comune Ceretola vor Porta Saragozza, als die Vorbereitungen vollendet, in nur zwei Stunden die Façade der Pfarrkirche um 22 Fuss; vier Jahre später eine lange und dicke Mauer eines herrschaftlichen Gestüts. — In unseren Tagen, fügen wir hinzu, lässt Krupp auf seine Villia bei Essen grosse Bäume durch Maschinen versetzen.

Eine Ungenauigkeit ist mir in Gualandi's Abhandlung aufgestossen. S. 8 und 9 führt er die verschiedenen Mandate für Aristoteles an, wo er dann beim Mandat vom 23. März 1468 sagt: Mandato col quale concede G. Venturelli ad Aristotele il permesso portarsi in Ungheria ai servigi di quel re. Allein nach Seite 21 hielt sich der Künstler daselbst bereits 1467 Jänner bis Juni auf. Die Erlaubniss fällt also früher. Die Urkunde mit dem genannten Datum ist eine Zahlungsanweisung an den Bischof von Ancona für Aristoteles.

Die vorliegende Abhandlung bietet bedeutende sprachliche Schwierigkeiten und enthält manche seltenen Wörter. Gualandi war daher so freundlich, mir folgende Erklärungen zu übersenden.

p. 4. zetado = gettata, fusa
lo rengo, da arringare, parlare al popolo.

p. 5. agguato = insidio, inganno.
schiantare = strappare con violenza dal terreno, ausreissen.

" 120 piedi di vite = tanti tralci di viti per la lunghezza di 120 piedi. Es sind also nicht 120 zerstörte Weinstöcke gemeint, sondern 120 Fuss (in die Länge) verwüsteten Weingartens.

" Disco dell' Orso. Es gab auch einen Disco dell' Aquila, due tribunali distinti dalle suddette denominazioni.
Radiazione = annullazione.

p. 7. famegi = famigli = operai, aiuti.
p. 8. (b) barachanum = barbacano = opera fuori del muro di cinto per difesa.
p. 9. (e) sperone = muro di traverso per fortificazioni.
p. 10. guglia = obelisco.
p. 12. pulzoni = forme per coniare monete
p. 17. (7) bombasarius = mercante in bombace, cotone, Seidenhändler.
p. 18. (8) madornale = grossa, grande.
p. 19. Absatz 2 pelachanus = fabbricatore, conciatore de pelli.
p. 21. Z. 1 preda in vernaculo, per pietra, matone.
p. 22. vorletzter Absatz. Navigli da battere scogli. Scogli, scogliere per muri come vedonsi nei porti di mare, che servono ancora per trattenere le onde furiose quando il mare è agittato.

Münster in Westfalen, 27. October 1870.

Dr. Florenz Tourtual.

Berichtigung. — Herr Dr. Herman Riegel sendet folgende Berichtigung der Anzeige seiner „Italienischen Blätter“ (S. 205 d. Jahrg.):

„Der aufgemutzte Ausdruck der „sog.: Renaissance“ ist völlig missverstanden. Ich habe gesagt: „Endlich darf der Charaktzr der ital. Bauweise, also der sogenannten Renaissance etc.“ d. h. derjenigen die man (leider!) mit französischem Namen so, nehmlich Renaissance nennt etc. Dies ist ja doch leicht zu begreifen und wenn Zweifel aufkommen konnten, musste das wiederholte Vorkommen jenes Wortes im Buche Klarheit gewähren.“

Druckfehler.

Seite 237 1. Zeile v. o. lies Thausing statt Thausig.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst.

Von Dr. **Ed. Dobbert.**

Es ist ganz naturgemäss, dass die Wissenschaft, je stärker der von ihr zu bewältigende Stoff anwächst, sich in desto mehr Zweige spaltet, dass die Arbeitstheilung, wie auf dem Gebiete materieller Production, so auch auf demjenigen geistigen Schaffens zunimmt. Dieser Verzweigung und Specialisirung gegenüber ist es tröstlich zu bemerken, dass ein gewisser innerer Zusammenhang selbst zwischen scheinbar ganz weit von einander liegenden Wissensgebieten stets fortbesteht. Das Wissen ist eben in seinem tiefsten Grunde doch nur eines. Man braucht nicht lange zu suchen, um einen Faden, der die einzelnen Wissenszweige unter einander verbindet, aufzufinden. Ein solcher Faden ist die Methode des wissenschaftlichen Forschens.

In einer und derselben Zeit wird in allen Wissenschaften, wenn auch natürlich nicht in gleicher, so doch in verwandter Weise geforscht.

So findet heute die vergleichende Methode auf den verschiedensten Gebieten ihre Anwendung. Wir besitzen eine vergleichende Sprachforschung, eine vergleichende Mythologie, eine vergleichende Geographie, eine vergleichende Anatomie, u. s. w. Das Princip der Vergleichung ist auch für die Kunstwissenschaft von grosser Bedeutung.

Wie es bei jedem Kunstwerk einerseits auf den Inhalt und andererseits auf die Form der Darstellung ankommt, so können auch diese beiden Factoren zum Gegenstande der vergleichenden Betrachtung gemacht werden. Es ergiebt sich auf diese Weise für die vergleichende Kunstwissenschaft eine ganze Reihe verschiedenartiger Aufgaben. Es ist lohnend, einen von der Kunst mit Vorliebe behandelten Gegenstand zum Ausgangspunkte der Forschung zu machen und zuzusehen, wie dieses Thema von einem Volke in den verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Entwickelung aufgefasst und dargestellt worden, oder auch wie

es von verschiedenen Völkern in derselben Zeit behandelt ward. Nicht minder lehrreich ist die vergleichende Betrachtung der Kunstthätigkeit verschiedener Nationen oder verschiedener Epochen in Bezug auf die Form. Wie verhält sich der romanische Stil zum byzantinischen? Was haben die beiden Stile Gemeinsames? Was unterscheidet sie von einander? Wie verhält sich die deutsche Gothik zur englischen, zur spanischen? u. s. f. Natürlich verdienen auch die einzelnen Kunstzweige mit einander verglichen zu werden. Welches ist das Verhältniss der Architektur zur Plastik in der Renaissancezeit? — — Kurz, es sind unzählige Combinationen möglich.

Die folgenden Mittheilungen gehören dem Gebiete der vergleichenden Kunstwissenschaft an. Es handelt sich um einen eng begränzten Gegenstand. Ich habe mich bemüht, möglichst viele byzantinische Abendmahlsdarstellungen kennen zu lernen und aus denselben zu einem Schlusse über die Gedanken zu gelangen, welche die byzantinische Kunst bei diesem von der Kunst aller christlichen Völker unzählige Mal behandelten Gegenstande leiteten. Wie es sich bald herausstellen wird, stimmt das Resultat, zu welchem mich meine Untersuchung führte, keineswegs mit den Aussprüchen überein, welche Herman Riegel*) über die byzantinische Darstellungsweise des Abendmahles gethan. Es soll nicht geleugnet werden, dass Riegel's Buch geistreich geschrieben ist und über die späteren Abendmahlsdarstellungen etwa vom Anfange des 14 Jahrhunderts, von Duccio an, viel Treffliches enthält; mit der Beurtheilung der älteren Darstellungen aber und insbesondere der Behandlung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst kann ich mich nicht einverstanden erklären. Aus viel zu mangelhaftem Material, nämlich vier Abendmahlsdarstellungen, die Riegel ohne Weiteres für ächt byzantinisch hält, von denen es aber kaum eine ist, werden überkühne Schlüsse gezogen nicht blos auf die Art und Weise, wie dieser Gegenstand von den Byzantinern überhaupt behandelt wurde, sondern auf die gesammte byzantinische Kunst und Geistesrichtung.

Nicht das erste Mal ist es, dass so etwas der byzantinischen Kunst widerfährt. Auch lässt sich diese Erscheinung leicht erklären.

Es ist ja bekannt, dass in der byzantinischen Kunst die individuelle Auffassung des Künstlers hinter der durch die Tradition und die Kirche sanctionirten typischen Darstellungsweise des betreffenden religiösen oder

*) Ueber die Darstellung des Abendmahles besonders in der toscanischen Kunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte von Herman Riegel. Hannover. Carl Rümpler 1869.

kirchlichen Gegenstandes zurücktritt. Desshalb kann bei keiner anderen Kunst in so buchstäblichem Sinne von der Schilderung dieses oder jenes Vorganges nicht durch diesen oder jenen Künstler sondern durch die gesammte Kunst die Rede sein, wie bei der byzantinischen. Von dieser Wahrnehmung ausgehend, hat man sich nicht selten verführen lassen, wo man eine byzantinische Darstellung gefunden zu haben glaubte, dieselbe ohne Weiteres als Repräsentanten der byzantinischen Darstellungsweise des betreffenden Gegenstandes überhaupt anzusehen. So einfach liegen aber die Dinge doch nicht. Abgesehen davon, dass auch bei dem unter dem Drucke byzantinischer Tradition und streng kirchlicher Vorschrift arbeitenden Künstler denn doch hier und da ein individueller Zug hindurchbrechen kann und auch wirklich hindurchgebrochen ist, wurde ein und derselbe Gegenstand von der byzantinischen Kunst in verschiedener Weise dargestellt, je nachdem diese oder jene Stelle des biblischen Textes, diese oder jene Tradition zur Grundlage der Darstellung diente; je nachdem der Zweck der Darstellung ein rein kirchlicher oder aber ein mehr privater war. Dann aber ist allerdings jede dieser verschiedenen Darstellungsweisen vielfach, mit nur geringfügigen Nüancen, reproducirt worden.[1])

Aber auch noch in einer anderen Richtung ist bei der Feststellung byzantinischer Kunstauffassung Vorsicht geboten. Es muss streng unterschieden werden zwischen ächt byzantinischen Werken und solchen, die im Abendlande nur unter byzantinischem Einflusse oder auch durch byzantinische Künstler aber unter abendländischem Einflusse geschaffen worden. Hier findet man oft ein Gemenge von abendländischen und byzantinischen Kunstelementen, das, wenn man aus derartigen Werken Schlüsse auf die byzantinische Darstellungsweise zieht, leicht irre leiten kann.

Es sei mir auch eine Bemerkung allgemeiner Natur über den ästhetischen Werth byzantinischer Kunstwerke gestattet. Man hört oft behaupten: die byzantinischen Werke seien keine Produkte freien künstlerischen Schaffens; sie seien blos Copien, sklavische Wiederholungen. Dieser Mangel lässt sich in der That in Bezug auf das Gros byzantinischer Werke nicht in Abrede stellen. Nur vergisst man über diesem gerechten Tadel gewöhnlich den Umstand, dass auch in der byzantinischen Kunst eine Menge rein künstlerischer Schöpfungsakte stattgefunden. Wovon wird denn sklavisch copirt? Was wird denn tausend Mal wiederholt? Offenbar doch künstlerische Darstellungen, die einstmals componirt, geschaffen worden sind! Etwas Analoges, freilich durch anderweitige Verhältnisse Bedingtes, finden wir ja auch in der antiken Kunst. Der Zeus

des Phidias wurde für Jahrhunderte maassgebend für die Darstellung dieses Gottes. Desshalb aber fällt es keinem Archäologen ein, an den späteren Nachahmungen mit Achselzucken vorüberzugehen. Vielmehr sucht man den ästhetischen Werth dieser Werke festzustellen; man strebt danach, durch die typisch gewordene Darstellung hindurch bis zur ursprünglichen Quelle vorzudringen, sich ein Bild von dem Zeus des Phidias, von der künstlerischen Bedeutung desselben zu machen. So lassen denn auch die byzantinischen Compositionen, seien sie in der Gestalt, in der sie uns vorliegen, noch so sehr Copien, nicht blos eine ästhetische Würdigung zu: sie verlangen sie.

Da die *byzantinischen* Darstellungen des Abendmahles in mehr als *einer* Beziehung an die Darstellungsweise der Eucharistie, wie sie in der *altchristlichen* Kunst der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung üblich war, anknüpfen; dann aber auch, um feststellen zu können, worin das Neue, das Selbständige der byzantinischen Auffassungsweise besteht, schicken wir unserer Untersuchung einige Worte über die hierher gehörenden ältesten Darstellungen voraus, wie wir sie namentlich in den römischen Katakomben finden, die uns ein so reiches Material zur Beurtheilung der altchristlichen Kunst bieten.

Es ist bekannt, dass die Wandmalereien der Katakomben so wie die Darstellungen auf den altchristlichen Sarkophagen einen *vorwiegend* symbolischen Charakter haben; doch nimmt man bei genauerer Betrachtung innerhalb dieser Symbolik eine, Schritt vor Schritt, vorrückende Bewegung wahr. Das Ziel dieser Bewegung ist die historische Darstellung, welche freilich nur in einigen Schilderungen aus dem Leben Jesu, so z. B. der Geburt, der Anbetung der Könige, des Einzuges in Jerusalem, Jesus vor Pilatus, zum völligen Durchbruch kommt,[2]) während sie in anderen bis zuletzt hinter der Symbolik verborgen bleibt, diese Symbolik aber, der allgemeinen Strömung folgend, eine immer deutlicher redende, eine je länger je mehr historisirende wird.

Trefflich lässt sich diese Bewegung an der Darstellungsweise des Todes Jesu nachweisen. Die Kreuzigung selbst kommt in jener frühen Zeit noch gar nicht vor. Das älteste auf uns gekommene Crucifix stammt aus dem Ende des 6. Jahrhunderts, und wir haben allen Grund zu vermuthen, dass man den Tod Jesu in realistisch-historischer Weise überhaupt nicht viel früher dargestellt habe. In hohem Grade lehrreich aber ist es, die immer deutlicher werdenden Andeutungen des Crucifixes, wie

sie die Denkmäler der altchristlichen Zeit uns an die Hand geben, zu verfolgen. Bis zum 4. Jahrhundert war nicht blos vom Crucifix nicht die Rede, — in diesem Jahrhundert erst trat die künstlerische Darstellung des Kreuzes offen zu Tage. Bis dahin hatte man sich, anfangs wohl wegen der zu besorgenden Verfolgungen, dann aber wohl auch aus einer, durch jene Besorgniss immer auf's Neue genährten, eigenthümlichen Geheimthuerei, mit dem X-Monogramme Christi und den Cruces dissimulatae, d. h. „jenen aus dem Heidenthum genommenen Zeichen, die, durch irgend welche Aehnlichkeit mit dem Kreuz, den Christen ein Symbol des Kreuzes, den Heiden aber wegen ihres heidnischen Ursprunges nicht anstössig und verdächtig waren", begnügt. Vom 5. Jahrhundert an aber warf man sich mit jugendlicher Begeisterung auf die Darstellung des Kreuzes: nun wurde es mit reichem symbolischen Beiwerk, bald mit Rosen als den Sinnbildern der Tugend, bald mit Lorbeer-, Palmen- und Olivenzweigen ausgeschmückt. Auch wurde es mit der in altchristlicher Zeit so beliebten Darstellung Jesu unter der Gestalt des Lammes in Verbindung gesetzt, so z. B., dass das Lamm das Kreuz über der Schulter trägt: also — bereits eine deutliche Anspielung auf das Erlösungswerk. Noch deutlicher war die Beziehung, wenn auf einem Mosaikbilde in der Absis der alten Peterskirche unter dem Kreuze ein Lamm dargestellt war, aus dessen Halse sich Blut in einen Kelch ergoss, während das ihm aus den Füssen fliessende Blut in vier Strömen den Hügel hinablief, worauf das Lamm stand. Da bedurfte es nur eines Schrittes zur realistisch-geschichtlichen Darstellung des Kreuzestodes Jesu.[3])

Dass bei der Schilderung der Eucharistie die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte ebenso wenig wie bei der Schilderung des Todes Jesu bis zur historischen Darstellung vordrang, kann uns nicht Wunder nehmen. Hing die Scheu vor der Darstellung des Crucifixus mit der Schmach gerade dieser Strafe im ganzen Alterthum zusammen, war es natürlich, „dass wenigstens durch einige Generationen diese Strafe ausser Uebung sein musste, bevor man den Erlöser in dieser Darstellung seines Kreuzestodes ohne Beschimpfung seines Charakters sich denken mochte," so lässt sich das Nichtvorkommen der historischen Darstellung des Abendmahles leicht durch die geheimnissvollen Gedanken erklären, die man schon früh gerade mit diesem Ereignisse verknüpfte; wurde doch die Eucharistie bereits im 2. Jahrhundert vielfach als ein Mysterium behandelt, kam doch schon in diesem Jahrhundert die Vorstellung auf, dass Brod und Wein beim Abendmahle in geheimnissvoller Weise vom Logos durchdrungen wären. Je länger je mehr wurde das Abendmahl als ein nur von Gläubigen zu empfangendes Geheimniss angesehen. Es bildete

sich im dritten Jahrhundert die Disciplina arcani aus, deren Anfänge bereits gegen Ende des 2. Jahrhunderts wahrzunehmen sind, die dann im 4. und 5. ihren höchsten Glanz erreicht und formell erst nach dem sechsten, mit dem Katechumenat, als die Kindertaufe allgemein wurde, erlischt.[4])

Es entsprach der Empfindungsweise jener Zeit so ganz, wenn das Geheimniss der Eucharistie durch die Kunst nur sinnbildlich, nur den Eingeweihten verständlich, angedeutet wurde. An dergleichen Andeutungen sind denn auch die Katakomben sehr reich.

Das so häufig wiederkehrende Bild von Fischen und Broden — bald sind es fünf Brode und zwei Fische, bald sieben Brode; hier liegen mehrere Brode und ein Fisch auf einem Dreifusse, der von sieben Körben mit Brod umgeben ist, dort wieder finden wir zwölf Brodkörbe[5]) — bezieht sich zunächst auf die zwei evangelischen Erzählungen von der wunderbaren Speisung des Volkes durch Jesus[6]), dann aber auch auf die damit in Verbindung stehende wunderbare Speisung im Abendmahle[7]).

Der Fisch, ἰχθύς, galt bekanntlich von Alters her als ein Symbol, als eine Hieroglyphe Jesu, womit jenes berühmte Akrostichon: Ἰήσους Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ zusammenhängt[8]). Auch die Gläubigen, die Kinder Christi, werden als Fische[9]) dargestellt, bald an der Angel des Menschenfischers, bald als Fische, welche Brod, also die göttliche Nahrung, im Munde haben.[10]) Ganz allgemein galt in der Zeit der Verfolgungen der Fisch als Erkennungszeichen der Gläubigen. Es sind kleine in Elfenbein, Perlmutter, Email, Cristall etc. gearbeitete Fische auf uns gekommen, welche die Christen der ältesten Zeit ohne Zweifel am Halse trugen[11]).

Wenn wir in der Krypte der Lucina ein wahrscheinlich aus dem Ende des 1. Jahrhunderts stammendes Bild finden, das uns einen schwimmenden Fisch mit einem Korbe auf dem Rücken zeigt, in welchem ein Gefäss mit einer rothen Flüssigkeit, die offenbar Wein bedeuten soll, und mehrere Brode wahrzunehmen sind, so haben wir es offenbar mit einer deutlichen Hinweisung auf die Eucharistie zu thun[12]).

Einer etwas späteren Zeit, dem Ende des 2. Jahrhunderts, gehört die tiefsinnige Darstellung desselben Gegenstandes an, die sich in den s. g. Sakrament-Krypten der Katakomben des Callistus befindet. Hier wird uns neben einer Reihe von Bildern, die sich auf die Taufe beziehen, auch ein Cyclus solcher Darstellungen vorgeführt, welche die Eucharistie zu ihrem geistigen Mittelpunkte haben[13]). „In drei Scenen entwickelt sich die Mystik des Dankopfers und schliesst sich durch die Symbolik des Fisches unmittelbar an den Taufcyklus an." Die erste Scene zeigt uns

einen Dreifuss, auf welchem Fisch und Brod liegen. Links*) steht ein Mann, der die rechte Hand über dem Fische hält (es ist wohl der consekrirende Priester gemeint) rechts — eine Beterin mit emporgehobenen Armen (eine Personification der Kirche). Auf dem zweiten Bilde (Fig. 1)



Fig. 1.

sehen wir sieben Jünglinge bei einem Mahle gelagert. Sie stützen sich auf ein Ruhekissen, dessen Form einen Kreisabschnitt bildet. Vor ihnen stehen zwei Platten mit je einem Fische und acht Körbe mit Brod. (Das Mahl nach der Consekration) Das Schlussbild stellt Abraham und Isaak dar, betend einer neben dem anderen, Widder und Holzbündel zur Seite (ein Vorbild des Opfers Christi[14]) als Seitenstück zum Tische des Brodes und Fisches.[15]) Der Genialität und dem Fleisse des um die Kenntniss der altchristlichen Kunst so hochverdienten G. B. de Rossi verdanken wir nicht blos die Auffindung der ächten Callistus-Katakomben sondern auch die Interpretation der betreffenden Darstellungen. Bezüglich der zweiten Scene (des Mahles der sieben Jünglinge), die sich in ganz ähnlicher Weise noch mehrere Mal in den Sakramentsgrüften wiederholt[16]) und uns gegen die frühere rein symbolische Andeutung der Eucharistie bereits einen Fortschritt in der historisirenden Richtung zeigt, spricht de Rossi die von ihm gründlich motivirte Ueberzeugung aus, es sei in dieser Darstellung jene Speisung von sieben Jüngern am See Tiberias nach der Auferstehung gemeint.[17]) Auf dem einen der Bilder erscheinen die Speisenden nackt, was vortrefflich zu der im vierten Evangelium geschilderten Situation passt. Dass in altchristlicher Zeit ein inniger symbolischer Zusammenhang zwischen der Speisung am See Tiberias und

*) Links und rechts (ohne nähere Bezeichnung) vom Beschauer aus zu verstehen.

dem Abendmahle angenommen wurde, lehren zahlreiche von Pitra im Spicil. Solesm., t. III. angeführte Stellen alter Kirchenlehrer. Die Beziehung der betreffenden Scene auf die früher genannten wunderbaren Speisungen und also indirect auch auf das Abendmahl ergiebt sich daraus, dass wir auch hier wieder bald die sieben bald die zwölf Körbe mit Brod antreffen; es kommen freilich auch acht Körbe vor, welche de Rossi durch die acht Seligkeiten zu erklären geneigt ist.

In den Sacramentskrypten haben wir also, wenn de Rossi's Erklärung richtig ist, bereits eine im Wesentlichen historische Darstellung wenn auch nicht des Abendmahles selbst, so doch einer dazu in naher Beziehung stehenden evangelischen Erzählung; in der Consekrationsscene aber die Andeutung einer Cultushandlung.

Auch noch anderweitige Mahlzeiten finden wir mehrfach in den Katakomben dargestellt: so namentlich in denen von S. Agnese und denen der h. h. Petrus und Marcellinus.[18]) Hier sehen wir nämlich eine varirende Zahl von Männern und zuweilen auch Frauen gewöhnlich ebenfalls um einen halbrunden Tisch, das s. g. Sigma, gelagert, auf welchem aber Brod und Fische keinerlei hervorragende Rolle spielen. Leider sind die Abbildungen, die wir von diesen letzteren Darstellungen besitzen, sehr mangelhaft. Auf dem einen der Bilder (bei Bosio, Rom. sott. p. 391) lesen wir die Inschrift: Irene da calda . . . agape misce mi. Die Namen Irene (der Friede) und Agape (die Liebe) beziehen sich wohl auf zwei Figuren, die damit beauftragt sind, den Wein und das Wasser des Festmahles einzugiessen. Dieselben Namen sollen sich, (nach Desbassayns de Richemont, Les nouv. études s. l. cat. rom. p. 397) auf einer noch unedirten Darstellung desselben Coemeterium der h. h. Petrus und Marcellinus finden, nur dass wir hier „Irene porge calda . . . agape misce nobis“ lesen. Desbassayns de Richemont sieht sich durch diese Inschriften in der, früher schon von de Rossi ausgesprochenen, Meinung bestärkt, es seien in allen zuletzt erwähnten Mahlen „die Freuden des Jenseits, die einem vor dem Ewigen reinen Leben verheissen seien“, symbolisirt. Von anderen Gelehrten werden die Mahlzeiten in den Katakomben (diejenigen in den Sakramentkrypten mit eingeschlossen) als altchristliche Agapen,[19]) und zwar nicht als Symbole gleichsam himmlischer Liebesmahle, sondern als irdische Liebesmahle angesehen. Perret*) meint, es seien hier vor Allen die Agapen zur Darstellung gekommen, wie sie zur Erinnerung und Feier des Märtyrertodes der Bestatteten an ihrem Sterbetage, der als Geburtstag zum ewigen Leben galt, gefeiert wurden.[20])

*) Perret, les Catacombes de Rome, Paris 1852, Vol. VI., p. 66.

Es bleibt mir schliesslich übrig, von der Darstellung der Eucharistie gegen Ende der altchristlichen Kunstperiode zu reden. Die immer entschiedener auftretende historisirende Richtung zeigt sich auf's Deutlichste in der stets häufiger werdenden geschichtlichen Darstellung der Erzählung von der wunderbaren Vermehrung der Fische und Brode, welche je länger je mehr die rein symbolischen Andeutungen dieses Wunders zurückdrängt: Christus steht meist zwischen zwei Jüngern, von denen der Eine Fische, der Andere Brode in der Hand hat, auf welche Christus die Hände legt, oder auch Christus hält ein Stäbchen in der Hand und berührt damit das Brod, welches in Körben vor ihm steht; einmal trägt er Brode in einer Falte seines Gewandes,[21]) ein anderes Mal nimmt er die Vermehrung der Brode und Fische vor einem Altar vor.[22]) Die historisirende Schilderung des Wunders treffen wir auf einer ganzen Reihe altchristlicher Sarkophage.[23])

Eine der bedeutendsten Darstellungen dieser Art befindet sich in den vor wenigen Jahren entdeckten christlichen Katakomben in Alexandria.[24]) An der Wand einer Absis nämlich sehen wir Christus mit dem Kreuznimbus um das Haupt auf einem Throne; zu beiden Seiten je eine rasch herbeikommende Gestalt. Die Figur rechts, neben deren Haupt wir den Namen: *ANΔPEAC* lesen, bringt auf einer runden Platte zwei Fische herbei, die Figur links (*ΠETPOC*) ist leider sehr beschädigt: ohne Zweifel war sie mit Broden in den Händen dargestellt. Zu Füssen Christi stehen zwölf Brodkörbe. Hat nun auch die Gestalt Jesu, so weit sie erhalten ist (die ganze Darstellung hat leider sehr gelitten), durchaus einen byzantinischen Charakter (der Kreuznimbus findet sich schwerlich vor dem 6. Jahrh.; auch die Inschrift $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ ist byzantinisch), so dass de Rossi mit vollem Rechte die Meinung ausspricht, diese Gestalt sei gegen Ende des 6. Jahrhunderts restaurirt worden;*) so beweist doch der Charakter der anderen Gestalten, die frei bewegte Gewandung, das Fehlen des Wortes ἅγιος vor den Namen der Apostel die ursprüngliche Abstammung des Bildes aus altchristlicher Zeit, aus dem 4. wenn nicht aus dem 3. Jahrhundert. Sowohl zur Rechten als auch zur Linken der eben geschilderten Darstellung ist eine Gruppe von mehreren in antiker Weise gelagerten Personen bei einem Mahle versammelt. Die Inschrift: *TAC EYΛOΓIAC TOY $\overline{XY}$ ECΘIONTEC* über der, wie es scheint, aus drei unter Bäumen ruhenden Personen bestehenden Gruppe rechts beweist, dass diese Gruppe zu der Darstellung der wunderbaren Speisung gehört: es

*) Auch hat Wescher, der Entdecker dieser Darstellungen, direkte Spuren einer Restauration gefunden.

ist eben das Volk, das durch das Wunder Jesu gesättigt wird. Die sehr verdorbene Scene links wird uns durch die Inschrift: *IC. . H AΓIA MAPIA . . . ΠAIΔIA* als Hochzeit zu Kana und damit in Verbindung stehende wunderbare Verwandlung des Wassers in Wein bezeichnet. Hiemit sind wir bei einer Darstellung angelangt, die im Hinblick auf die Eucharistie gleichsam eine Ergänzung der wunderbaren Speisung bildet. Das Abendmahl besteht ja aus den beiden Elementen: Brod und Wein. Dass aber die Wandelung des Wassers in Wein in altchristlicher Zeit als ein Symbol der Eucharistie verstanden wurde, ist Thatsache.[25]) So finden wir denn auch die Hochzeit zu Kana gegen Ende der altchristlichen Epoche nicht selten auf Sarkophagen dargestellt.

Eine Eigenthümlichkeit an dem Katakomben-Bilde zu Alexandria ist es, dass der Eine der auf Christus herankommenden Jünger nicht Philippus sondern Petrus genannt wird, während doch im Johannesevangelium ausdrücklich von jenem geredet wird. Man wollte offenbar den Apostelfürsten auf diese Weise ehren. Aehnliche Tendenzen, wenn auch nicht in Bezug auf Petrus, werden wir später in der byzantinischen Kunst wiederfinden. Nach de Rossi's Meinung hat unsere Darstellung in Alexandria bereits Bezug auf das kirchliche Priesteramt. Wie die Apostel hier dem Volke die irdische, von Christus gewährte Nahrung reichen, so haben sie später als Priester im Abendmahle der Gemeinde die himmlische Speise zu geben.[26])

Nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, da nun die bisher verfolgte Religion zur herrschenden geworden und hinfort die Christen ihre Andacht nicht mehr an den verborgenen Grabstätten ihrer Todten sondern in stattlichen Kirchen verrichteten, gestaltete sich der Cultus und vor Allem der wichtigste Theil desselben, die Abendmahlsfeier, immer glänzender. Die Beschränkung der Eucharistie auf die *πιστοί* (die fideles) im Gegensatze zu den *ἅγιοι*, den sämmtlichen Christen, denen sie vor der Einführung der Arcan-Disciplin zugänglich war, verhinderte keineswegs den zunehmenden Pomp der Feier.

Die Communion wurde schon im 4. Jahrhundert mit sehr kostbarem Apparat in's Werk gesetzt. Waren noch zur Zeit Tertullians, also um das Jahr 200, nach dessen eigenen Worten, die Abendmahlskelche aus Glas verfertigt (Tertullian erwähnt eines solchen, mit dem Bilde des guten Hirten geschmückten Bechers), so spricht Chrysostomos (347—407) bereits von goldenen und mit Edelsteinen geschmückten Kelchen, welche von den Gläubigen für den Altar dargebracht wurden, so wie von gold-

gewirkten Decken, mit denen der Tisch geschmückt ward. Ein anderer Kirchenschriftsteller (Paulinus, Bischof von Nola in Campanien) erwähnt im Anfange des 5. Jahrhunderts, bei der Schilderung einer Kirche, eines Nebenchores, also eines besonderen Gemaches, welches dem Priester zur Bereitung der Eucharistie diente. Durch Augustinus (354—430), bei welchem wir zuerst eine deutliche Lehre von wirklicher, d. h. mystisch-magischer Verwandlung des Brodes und Weines finden, erfahren wir, dass zu seiner Zeit die beim Abendmahle gebrauchten Gefässe bereits heilige Gefässe genannt und dass die Altäre mit Blumen geschmückt wurden. Derselbe Kirchenlehrer giebt als Bestand des Kirchenärars zu Citra in Afrika in der Zeit Diocletians u. A. zwei goldene und sechs silberne Abendmahlsbecher an. In einem Werke des afrikanischen Bischofs Optatus Milevitanus (370—376) lesen wir von Leinewanddecken für den Altar und von kleinen Tüchern zum Gebrauche bei der Communion, in den Const. ap. vom Pracht-Gewande des Consekrators.[27])

Der veränderten socialen und politischen Stellung der christlichen Kirche, dem Entwickelungsgange des Cultus entsprach der Entwickelungsgang der kirchlichen Kunst.

Die Scheu vor der offenen, nicht hinter symbolischen Andeutungen versteckten Darstellung christlicher Gegenstände und heiliger Gestalten war allmälig geschwunden. Hatten die Christen der ersten Jahrhunderte solche Darstellungen vermieden theils aus einer wohlbegründeten Vorsicht gegenüber den Verfolgungen, dann aber auch aus Opposition gegen das Heidenthum und aus der leicht erklärlichen Besorgniss, es möchten die Schwächeren unter den Neubekehrten einem sich von dem heidnischen im Wesentlichen nicht unterscheidenden Bilderdienste verfallen, (der Ursprung des Christenthums aus dem jüdischen Volke ist bezüglich der Bilderscheu gewiss auch nicht ohne Einfluss gewesen); so fielen jetzt jene Gründe zum grossen Theil weg. Verfolgungen hatte man nicht mehr zu besorgen; die Kirchenlehre hatte sich bereits zu einer gewissen Festigkeit verdichtet; die Besorgniss vor einem Rückfall der Christen, die ja nun schon meist von Kind auf in der christlichen Lehre und Tradition aufwuchsen, in's Heidenthum oder in, den heidnischen verwandte Gebräuche musste sich natürlich vermindern und allmälig gänzlich aufhören.

Dass ja auch schon während der ersten Jahrhunderte keine absolute Bilderfeindschaft in der christlichen Kirche bestand, lehren die Katakombenbilder. Der dem Menschen angeborene Kunstsinn, das Bedürfniss, dasjenige was unseren Geist, unser Gemüth erfüllt, durch die Kunst verkörpert vor uns zu sehen, kam naturgemäss, trotz der principiellen Opposition gegen das kunstfreundliche Heidenthum, auch schon in den

ältesten Christengemeinden zur Geltung. Die meisten der älteren Kirchenväter waren zwar Gegner der Kunst; gerade der Eifer aber, mit welcher ein Tertullian um das Jahr 200 gegen jede Kunst, die ihm nichts Anderes ist als ein verruchter Götzendienst, zu Felde zieht, beweist, dass auch kunstfreundlichere Ansichten unter den Christen verbreitet waren.[28]) Auch sind nicht alle damaligen Kirchenlehrer so rigorose Eiferer gewesen wie Tertullian. Clemens von Alexandrien und der Bischof Irenäus von Lyon warnen zwar auch vor dem Götzendienste; auch rathen sie nirgend zur Einführung der Kunst in die Kirche, allein sie verbannen doch auch die Kunst nicht aus dem Leben des Christen. Besonders Clemens hatte entschieden Sinn für die Kunst, der er auch Eingang bei den Christen gestattet, wobei er nur vor der Verführung derselben zur Sinnlichkeit warnt. Dass aber jene symbolische Richtung der Kunst, wie wir sie in den Katakomben antreffen, sich ganz gut mit seinen Ansichten vertrug, geht daraus hervor, dass er nichts gegen das Tragen von Ringen hat, in welche solche Symbole eingegraben sind, die eine dem Christenthum nicht fremde Bedeutung haben. Er nannte ausdrücklich die Taube, den Fisch, das Schiff, die Leier, den Anker, den Fischer, kurz alles Sinnbilder, die sich in den Katakomben so häufig wiederholen.[29])

In der Periode, mit der wir es jetzt zu thun haben, der letzten Zeit der altchristlichen und den ersten Jahrhunderten der byzantinischen Kunst, verstummen die Angriffe der Kirchenlehrer gegen die Kunst gänzlich und werden erst im 8. Jahrhundert, in der Zeit des Bilderstreites, nachdem allerdings vieler Orten die Bilderverehrung zur Bilderanbetung sich gesteigert hatte, von einem Theile der griechischen Geistlichkeit wieder aufgenommen.

Das Wesen der christlichen Kunst hatte unterdessen eine totale Umwandlung erfahren. Die symbolische Darstellung war durch die geschichtliche verdrängt worden; an die Stelle jenes heiteren, milden Charakters, der der Katakombenkunst eigen gewesen, war ein ernster, starrer getreten.

Die ascetische Strenge, die sich allmälig in der christlichen Kirche eingestellt hatte, musste an jener spielenden Symbolik, jenen sanften Bildern vom guten Hirten und verwandten Darstellungen Anstoss nehmen. Die Kirche wollte jetzt die heiligen Gestalten, die sie lehrte, von der Kunst in würdevoller, imponirender, Ehrfurcht erweckender Weise dargestellt sehen, sie sah in der Kunst eine Gehülfin in der kirchlichen Unterweisung.

Recht charakteristisch für die damalige Richtung der kirchlichen Kunst ist, was Nilus († 450), ehemals Statthalter von Constantinopel, dann

Mönch in einem Kloster auf dem Berge Sinai, schrieb, als er bezüglich der Ausschmückung einer neu zu erbauenden Kirche um Rath gefragt wurde. Der Erbauer hatte die Absicht geäussert, u. A. eine Jagd, dann einen Fischzug, ferner auf dem Vorhofe (πρόναος) tausend, mit mannichfaltigen Abbildungen von Vögeln, vierfüssigen Thieren, Insekten, Pflanzen besetzte Kreuze darstellen zu lassen; offenbar also gedachte er, bei der Ausschmückung seiner Kirche dem altchristlichen symbolischen Charakter treu zu bleiben. Das Gutachten des Nilus lautete so: „Ich schreibe dir zur Antwort, dass es etwas Albernes und Kindisches ist, durch die vorerwähnten Dinge das Auge der Gläubigen umherschweifen zu lassen. Für einen festen und männlichen Sinn aber ist es würdig und angemessen, dass in dem Sanctuarium gegen Osten nur ein Kreuz aufgerichtet werde. Denn durch das eine heilbringende Kreuz gelangt das Menschengeschlecht zum Heil; und durch dieses Eine wird dem Verzweifelten überall Hoffnung verkündigt. Auch ist es angemessen, dass der innere Raum mit Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testamentes (ἱστοριῶν δὲ παλαιᾶς καὶ νέας διαθήκης) durch die Hand eines ausgezeichneten Malers von allen Seiten besetzt werde, damit diejenigen, welche nicht lesen und also auch die heilige Schrift nicht lesen können, durch Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient haben, erinnert und erweckt werden zur Nacheiferung ihrer grossen Werke, durch welche sie die Erde mit dem Himmel vertauschten, indem ihnen das Unsichtbare mehr als das Sichtbare galt. Für den in mehrere verschiedene Gemächer abgetheilten Vorhof aber reicht es hin, dass ein jedes insbesondere mit dem herrlichen Kreuze geschmückt werde.“ [30]) Aus diesem Briefe des Nilus ersehen wir, dass er mit Ausnahme des Pronaos nur noch das Sanctuarium für geeignet hielt, eine symbolische Darstellung, das Kreuz, aufzunehmen, während die Wände der Kirche mit historischen Darstellungen biblischen Inhaltes bedeckt werden sollten.

Das was Nilus hier in einem speciellen Falle räth, ist thatsächlich Jahrhunderte hindurch in der christlichen Kirche Uebung gewesen, ja ist es zum Theil bis auf den heutigen Tag; nur dass die Symbolik des Sanctuarium sich nicht mit dem Kreuze begnügte, sondern bald zu complicirteren Darstellungen schritt. Es entsprach ja auch dieser Vertheilung der historischen und symbolischen Darstellungen die Bestimmung der einzelnen Theile des Kirchengebäudes. Die Aula der Basilika diente zum Anhören von Lesestücken aus der Bibel und von Predigten über christliche Themata. Da waren denn die betreffenden historischen Darstellungen zur Veranschaulichung und Einprägung des Gehörten sehr geeignet. Im

Sanctuarium aber ward der feierlichste Theil des Gottesdienstes, die Eucharistie begangen. Von den Theilnehmern an dieser Feier wird die grösste Sammlung, die Concentrirung aller Gedanken und Empfindungen auf den einen Punkt, auf das heilige Mysterium, das sich dort vollzieht, gefordert. Hier können dramatisch bewegte, historische Bilder nur zerstreuend wirken; hier haben nur solche Darstellungen ihren Platz, die durch ihre sich auf die Eucharistie beziehende Symbolik geeignet sind, die andächtige Versenkung in das Mysterium zu fördern.

Im Jahre 1835 hat J. G. Müller eine dankenswerthe Zusammenstellung der Sanctuariumbilder alter Kirchen in Italien publicirt.[31]) Wir ersehen aus derselben, dass in den ältesten italienischen Kirchen, d. h. jenen, deren Mosaiken in die Schlusszeit der altchristlichen und die Jugendzeit der byzantinischen Kunst fallen, die Absiden uns nirgend das Opfer Christi historisch vorführen: vielmehr wird Christus als Sieger in symbolischer Weise gefeiert und zwar in den meisten Fällen so, dass er in antiker Tracht und mehr als natürlicher Grösse die Mitte der Darstellung einnimmt. Er steht auf einem Felsenhügel, dem die vier Ströme entfliessen, oder auf glänzender Wolke oder auf dem Jordan, sitzt wohl auch (in etwas späterer Zeit) auf einem Throne oder einer Sphäre. In der Linken hält er eine Schriftrolle oder ein Buch, mit der Rechten segnet er. Sein Haupt ist von einem Nimbus (gewöhnlich dem bekannten Kreuznimbus) umgeben. Ueber dieser Gestalt sieht man nicht selten eine Hand (die Hand Gott-Vaters) aus den Wolken hervorragen, welche einen Kranz oder eine Krone über dem Haupte Jesu hält: ein deutliches Symbol des Sieges und des dem Sieger zu Theil werdenden Lohnes. Zu beiden Seiten Jesu stehen Apostel und andere Heilige in etwas kleinerem, die gewöhnliche Menschengrösse nicht überschreitenden Maassstabe; in der unmittelbaren Nähe Jesu fast immer Petrus und Paulus. Alle diese Heiligengestalten sind in ruhiger feierlicher Haltung dargestellt, doch so, dass man ihnen eine, wenn auch meist blos angedeutete, Bewegung auf den im Mittelpunkte stehenden Erlöser zu anmerkt. „Es ist nicht zu verkennen, der Künstler wollte in ihnen die Erreichung des Endzieles der Erlösung, den im Glauben an Christum errungenen Besitz des ewigen Lebens zur Erscheinung bringen. Nicht selten sind die Heiligen auf diesen Mosaiken sehr bedeutungsvoll mit den Opfergaben (Oblationen) in den Händen abgebildet, durch welche sie während ihres Erdenlebens ihre lebendige Theilnahme an der heiligen Abendmahlsfeier und somit ihre engste Anschliessung an Christum den Erlöser äusserlich bethätigt hatten.“ Neben Christus gewahren wir bisweilen Engel; den Boden unter allen diesen Gestalten bildet gewöhnlich ein blumenreicher Rasen. Palmen

begränzen häufig das Bild, steigen wohl auch zwischen den einzelnen Gestalten empor; der Hintergrund ist in früherer Zeit blau, in etwas späterer golden. Durch all dieses Beiwerk ist wohl das himmlische Paradies angedeutet.[32])

Ist schon inhaltlich die Symbolik der soeben geschilderten Darstellung eine wesentlich andere als die der altchristlichen Zeit in den Katakomben, so ist der Unterschied im Stile ein womöglich noch grösserer: dort wurde Christus in idealer, freundlicher Jünglingsgestalt gebildet: hier athmet jeder Zug seines Gesichtes, jede Falte seines Gewandes ascetische Strenge, kirchliche Feierlichkeit; an die Stelle des Katakombentypus ist der Mosaikentypus getreten; in den Apostel- und Heiligengestalten gewahren wir bereits, wenn auch anfangs blos im Keime, jenen grämlichen, mönchischen Zug, der für die spätere byzantinische Kunst so bezeichnend ist.

Diese auffallende Wandelung konnte freilich nicht unvermittelt eintreten; so ist z. B. in S. Nazaro e Celso zu Ravenna Christus das eine mal als guter Hirt in voller Jugendschönheit, in einer felsigen Landschaft, von Lämmern umgeben, dargestellt, das andere Mal aber in männlicher bärtiger Gestalt. Dass es in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts für kirchlich correkt galt, die Absis blos mit dem Kreuze zu schmücken wissen wir aus dem Brief des Nilus; aus einem Briefe seines Zeitgenossen, des Bischofs Paulinus von Nola, erfahren wir, dass in den Absidenmosaiken der im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts erbauten Basiliken des h. Felix zu Nola und zu Fundi Christus noch ganz in altchristlicher Weise unter dem Sinnbilde des Lammes, welches am Fusse des Kreuzes steht, dargestellt war. Darüber sah man eine Taube, das Symbol des heiligen Geistes, von welcher ein Strahlenhauch auf das Lamm herabfloss, noch höher war Gott-Vater in der einen Kirche durch die Worte: „Hic est filius meus delectus, in quo mihi complacui“, in der anderen durch die Hand mit der Krone oder dem Kranze symbolisirt.[33]) In dem wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. entstandenen Gewölbemosaik in der kleinen Kapelle S. Giovanni Evangelista am Baptisterium des Lateran finden wir noch einmal statt des Bildnisses Christi das von Pfauen und Tauben, Kränzen und Laubgewinden umgebene Lamm, doch bereits auf dem für die spätere Zeit so charakteristischen Goldgrunde dargestellt.[34]) Das schon früher von mir erwähnte blutende Lamm in der Absis der alten Peterskirche zu Rom gehört auch hierher. Ja in denselben Absiden, in denen wir Christus in der oben charakterisirten kirchlich-feierlichen Weise verherrlicht sahen, finden wir nicht selten unter dieser Darstellung einen schmalen Streifen, in dessen Mitte wir


Fig. 2.

das Lammsymbol Christi auf dem Hügel mit den vier Strömen wahrnehmen, auf welches von beiden Seiten je sechs andere Lämmer, die Apostel, hier aus Betlehem dort aus Jerusalem, zuschreiten.[35]) Hier finden wir also die ältere und die jüngere Richtung der christlichen Kunst dicht neben einander.

Die byzantinische Kunst ist aber in der künstlerischen Ausschmückung des für die Feier des Abendmahles bestimmten Sanctuarium nicht bei der symbolischen Darstellung des triumphirenden Christus und seiner Gläubigen stehen geblieben. Der historisirende Zug, den wir bereits in der altchristlichen Kunst antrafen, der dann zu den geschichtlichen Darstellungen in der Aula der alten Kirchen führte, wirkte auch allmälig auf die Darstellungen in den Sanctuarien ein. Aus der Verbindung dieser historischen mit einer anderen Strömung innerhalb der byzantinischen Kirche und Kunst ging dann eine eigenthümliche Darstellungsweise des Abendmahles hervor, die wir nicht mehr in den Kirchen Italiens finden, die ja allmälig den byzantinischen Kunsteinflüssen entwuchsen, wohl aber in einer Reihe ächt byzantinischer Mosaiken und Fresken in den östlichen Ländern, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen.

In der Absis der Kirche zu Nekresi, im Distrikt Dido, im Caukasus, befindet sich eine Abendmahlsdarstellung, die wir hier im Holzschnitte folgen lassen.*) Die der Jungfrau geweihte Kirche soll durch den fünften christlichen

*) Unsere Abbildung (Fig. 2) hat sich an die Chromolithographie in dem Werke des Fürsten G. Gagarin, Caucase pittoresque, planche XLVIII gehalten, wo sich auch Copien nach den übrigen Fresken der Kirche so wie eine Aufnahme der Façade finden.

König Georgiens, Tirdat Khosroïdes (393—405) erbaut worden sein. Er selbst ist auf einem Wandgemälde der Kirche, das Modell derselben in Händen haltend, dargestellt.[36]) Aus welcher Zeit das Bild stammt, wage ich nicht anzugeben, da ich es blos aus einer skizzenhaften Abbildung kenne; so dass es mir nicht möglich ist, mit der erforderlichen Sicherheit auf den Stil der Darstellung zu schliessen.

Das Wesentliche an dieser Darstellung ist, dass das Abendmahl in der Form der kirchlichen Communion dargestellt ist, bei welcher Christus selbst die Functionen des Priesters vollzieht, und zwar kommt Christus zweimal auf demselben Bilde vor: das eine mal reicht er sechs Jüngern den Kelch; das andere mal den sechs übrigen das Brod. Die Engel, welche hinter Christus stehen, verrichten das Amt von Diakonen, welches im Schwenken der ῥιπίδια (flabella)[37]) über den „heiligen Gaben" besteht. Den Jüngern sind auf dem Original in vertikalen Linien die Namen in griechischer Schrift beigegeben. Rechts steht Jesus zunächst Paulus, dann folgen Matthäus, Markus, Simon, Bartholomäus, Philippus. Links, Jesus zunächst — Petrus, dann Johannes, Lukas, Andreas, Jacobus, Thomas. Es fehlen also von den zwölf Jüngern drei: der eine Jacobus, Thaddäus (oder Judas Jacobi Sohn) und Judas Ischarioth. An ihre Stelle sind Paulus, Marcus und Lukas, die nichts mit dem Abendmahle zu thun hatten, getreten. Es kam der byzantinischen Kunst bei dieser Darstellung offenbar darauf an, die Evangelisten vollständig zu haben und einen so wichtigen Apostel wie Paulus nicht wegzulassen. Paulus vor seiner Bekehrung wird auch sonst in der byzantinischen Kunst, z. B. bei der Himmelfahrt und der Ausgiessung des heiligen Geistes in den aus dem 11. Jahrh. stammenden Fresken der Sophienkirche zu Kijew, unter den 12 Aposteln dargestellt.[38]) Von alten Bildern des Apostels Paulus, in Verbindung mit Christusbildern, redet bereits Eusebius, und Augustinus klagt über die Missverständnisse, zu denen solche Bilder führen, auf denen Petrus und Paulus in Verbindung mit Christus abgebildet sind.[39]) Nicht unerwähnt will ich endlich lassen, dass auf Bl. 19b und 20a des schon früher (Anm. 1.) erwähnten, von Waagen beschriebenen Psalters im brit. Museum vom Jahre 1066 dieselben 12 Evangelisten und Apostel, die wir in Nekresi finden, ebenfalls mit beigeschriebenen Namen, thronend und das Evangelium predigend dargestellt sind.

In ähnlicher Weise, wie auf dem so eben geschilderten Abendmahlsbilde, blos mit einigen unwesentlichen Veränderungen in der Zeichnung und den Stellungen der Personen ist, nach Gagarin, die Eucharistie in den Kirchen zu Akhtala[40]) und Grem (ebenfalls im Caukasus) dargestellt. In Akhtala reicht Christus den Wein nicht in dem Gefässe mit dünnem


Fig. 3.

Halse, sondern in einer Schaale.

Das bedeutendste unter den von mir im Originale gesehenen byzantinischen Abendmahlsbildern der bezeichneten Art ist die betreffende Darstellung in dem **mittleren** Felde der Absis der um das Jahr 1037 erbauten Sophienkirche zu Kijew.[41]) Das **obere** Feld zeigt uns in colossalem Maassstabe die Muttergottes, die Arme als Beterin emporhaltend; das **untere** — eine Reihe von Heiligen, in der Art der analogen Figuren in der Sophienkirche zu Konstantinopel, ganz in der Vorderansicht. Alle Gestalten der Absis auf Goldgrund. Wir haben es mit fast durchgängig gut erhaltenen Mosaikdarstellungen aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh. zu thun.*)

*) Unsere Abbildung (Fig. 3.) beschränkt sich auf den mittleren Theil der Abendmahlsdarstellung in der Sophienkirche. Sie hat sich an die lithographische Beilage zu dem Werke von **Sakrewski**: Описаніе Кіева, Beschreibung Kijews, 2. Aufl. 1868. gehalten.

In der Mitte unseres Bildes steht ein Altartisch (*τράπεζα*), der mit einer bis an den Boden herabreichenden Purpurdecke überzogen ist. Auf diesem Ueberzuge sehen wir goldene Blumen-, Kreis- und Streifenverzierungen. Mitten auf dem Altar liegt oder steht ein goldenes gleichschenkeliges Kreuz; links steht der goldene Discus, rechts der Asteriskus. Ausserdem sehen wir auf dem Tische einige Gegenstände, die als Andeutungen des Schwammes und der Lanze, kurz der Marterwerkzeuge erklärt werden. Ueber, eigentlich hinter dem Tische ist ein silberner Altarhimmel (*κιβώριον*) angeordnet. Zu beiden Seiten des Ciborium steht je ein Engel in weissem Gewande, mit dem *ῥιπίδιον* in der Hand. Neben den Engeln gewahren wir die doppelte Darstellung Christi, der mit einem goldenen Chiton und einem blauen Himation bekleidet ist. Die Glorie zeigt uns das bekannte Kreuz innerhalb des Kreises. Der Christus rechts reicht, vorwärts schreitend, einem mit demüthiger Geberde die Hände dem Kelche entgegenstreckenden Jünger (es ist Paulus) den geheiligten Wein. Hinter diesem Apostel gewahren wir noch drei andere, die mit ähnlicher Geberde, nur in etwas weniger gebückter Haltung, herbeikommen. Die rechte Ecke dieses Feldes ist zerstört, nur noch drei Füsse sind sichtbar: jedenfalls waren hier noch zwei Apostel dargestellt. In ganz entsprechender Weise reicht der Christus links den übrigen sechs Aposteln das geheiligte Brod. Die Apostel haben Glorien und sind mit hellen, beinahe weissen langen Gewändern und Mänteln bekleidet; hie und da gewahrt man auf denselben hellblaue, braune und grünliche Schattirungen. An den Füssen Jesu und der Apostel sind Sandalen angedeutet. Ueber der Darstellung links lesen wir die Worte: *Λάβετε, φάγετε τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν*, über der — rechts: *Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες τοῦτό ἐστι τὸ αἷμά μου τῆς καινῆς διαθήκης, τὸ ὑπὲρ (ὑμῶν καὶ π) ολλῶν ἐ(κχυνόμε)νον εἰς ἄφε(σιν ἁμαρτιῶν)*. Es sind die nach den Synoptikern und dem Korintherbriefe zusammengestellten Einsetzungsworte, wie sie bei der Abendmahlsfeier von dem Priester gesprochen werden.

In der Michaels-Kirche, ebenfalls in Kijew, haben sich einige Ueberreste von Mosaikdarstellungen erhalten, die nur um weniges jünger sind als die in der Sophienkirche. Die Michaels-Kirche ist im Jahre 1108 von Sswjatopolk II., dem Enkel Jarosslaw's I., gegründet. Aus diesen Ueberresten lässt sich schliessen, dass wir es mit wesentlich ähnlichen Darstellungen zu thun haben: das Abendmahl weicht blos in wenigen äusserlichen Dingen ab: so fehlt hier das Ciborium; der das Brod austheilende Christus hält in seiner Linken den Discus; vor dem Altartische ist eine Ikonostasis angedeutet; die Inschriften sind in kirchen-slavonischer Sprache; die Apostel sind in farbige Gewänder gekleidet.[42])

An der Ostwand der im 10. Jahrh. gegründeten Kirche des St. Athanasiusklosters auf Athos soll sich eine ganz ähnliche Darstellung befinden[43]), so wie auch in der Absis einer russischen St. Nicolaus-Kirche aus dem 12. Jahrh.[44]) und in dem russischen Cyrillus-Kloster.[45])

Aus den angeführten Kunstwerken, die sehr verschiedenen, weit auseinander liegenden Gegenden (Caukasus, Berg Athos, Kijew etc.) angehören, darf ich wohl den Schluss ziehen, dass die byzantinische Kunst spätestens vom 11. Jahrhundert an, wahrscheinlich aber, wie wir weiter unten sehen werden, schon früher, das Abendmahl, sobald es in der Absis der Kirche zur Darstellung kam, was, wie es scheint, in der Regel geschehen ist, gleichsam als Mustercommunion auffasste. Die Haupthandlung des Gottesdienstes, die sich im Laufe der Jahrhunderte aus einem Erinnerungsmahle zu einer glänzenden Ceremonie gestaltet hatte, wurde von der Kunst gleichsam in die Zeit des Religionsstifters zurückdatirt. Wir haben es hier nicht mit Jesus zu thun, der seinen Jüngern ein Zeichen hinterlässt, durch welches sie auch nach seinem Hinscheiden an ihn erinnert werden sollen, sondern mit Christus, der als erster, als höchster Priester gedacht wird. Der Begriff der Kirche hatte den der ältesten christlichen Gemeinden eben längst in den Hintergrund gedrängt; das Christenthum hatte sich zum Kirchenthum verhärtet. Kein Wunder, dass nun die Kirche in eine Zeit zurückverlegt wurde, da sie noch gar nicht bestand.

Ich sagte am Schlusse des vorigen Abschnittes, dass die Abendmahlsdarstellung, von der ich zu handeln hätte, aus der Verbindung der historischen mit einer anderen Strömung innerhalb der griechischen Kirche und Kunst hervorgegangen sei. Im Hinblick auf die so eben besprochenen Abendmahlsbilder lässt sich diese Strömung wohl am besten die ceremoniöse nennen. Wie am byzantinischen Hofe, so hatte sich auch in der griechischen Kirche ein pomphaftes Ceremoniell ausgebildet. Dieses hatte bald so sehr überhand genommen, dass es die historisirende Richtung der Kunst zu alteriren begann. Dass diese ceremoniöse Richtung gerade im Sanctuarium zu besonderer Geltung kam, nimmt uns bei der Bestimmung, die gerade dieser Theil der Kirche innerhalb des Gottesdienstes erfüllte, nicht Wunder. Hier, wo die Eucharistie gefeiert wurde, war die Darstellung jener Mustercommunion ganz am Platze. Auch ist unsere Absidendarstellung keineswegs plötzlich, unvermittelt, aufgetreten. Man vergegenwärtige sich die im vorigen Abschnitte charakterisirten symbolischen Darstellungen in den Sanctuarien alter italienischer Kirchen. Von dem Mosaik in Cosma e Damiano, das uns Christus in der Mitte zeigt und von beiden Seiten Apostel und andere Heilige auf ihn zustreben

lässt, zu dem Kijewschen Abendmahlsbilde ist sowohl gedanklich als auch in Bezug auf die Form nur ein Schritt. Dort wenden sich die Heiligen dem Erlöser zu, denn durch ihn haben sie das ewige Leben; hier schreiten sie auf Christus zu, um aus seiner Hand im geheiligten Brod und Wein die Gewähr dieses ewigen Lebens zu empfangen. Ja, wir fanden auf jenen italienischen Mosaiken die Heiligen bisweilen mit den Oblationen in der Hand dargestellt: also bereits eine nicht zu verkennende Andeutung des Abendmahles, das wir auf unseren späteren ächt byzantinischen Bildern in voller Klarheit in ceremoniöser Weise dargestellt finden.

Aber der genaueren Betrachtung ergiebt sich auch ein inniger Zusammenhang unserer byzantinischen Abendmahlsdarstellung mit den altchristlichen Katakombenbildern der Eucharistie: ich habe jene Bilder im Sinne, auf denen bei der wunderbaren Speisung Christus in der Mitte steht, während von beiden Seiten die Jünger mit den Broden und Fischen an ihn herantreten, auf die er dann nicht selten segnend seine Hände legt. Eine besonders nahe Verwandtschaft scheint mir zwischen dem Absidenbilde in den Katakomben zu Alexandria und den byzantinischen Absidenbildern zu herrschen. Sogar das hat jene Darstellung mit der zu Nekresi gemein, dass an die Stelle des weniger bedeutenden Jüngers (Philippus), den das Evangelium nennt, der angesehenere (Petrus) getreten ist, wie hier Paulus, Markus und Lukas an die Stelle dreier Jünger getreten sind, welche, den evangelischen Erzählungen nach, am Abendmahle Theil genommen hatten. Hier wie dort erscheint also die historische Darstellung durch ein rein kirchliches Moment modificirt. Bezüglich jenes Alexandrinischen Katakombenbildes hat de Rossi[46]) die Muthmaassung ausgesprochen, es seien unter den beiden Jüngern die künftigen Priester des Mysteriums der Eucharistie gemeint: die Namen der Apostel in Nekresi, die, wie wir sahen, völlig übereinstimmen mit denen der Verkünder des Evangeliums im Psalter des britischen Museums, scheinen die Hypothese de Rossi's zu bestätigen, besonders da sich auch im Abendlande ein mittelalterliches Abendmahlsbild nachweisen lässt, auf welchem die Jünger als Priester aufgefasst sind. Es befindet sich an dem Reliquienschrein des h. Andreas in Siegburg (Anfang des 13. Jahrh.). Hier sind sechs Jünger durch Omophoria auf's Unzweifelhafteste als Priester charakterisirt.*)

Auch noch einer anderen, freilich späteren, Darstellung der wunderbaren Speisung sei hier erwähnt, da sie eine frappante Aehnlichkeit mit

---

*) Abbild. bei aus'm Weerth, Kunstdenkm. d. christl. Mittelalt. in den Rheinlanden. Taf. XLIX.

den betreffenden Abendmahlsbildern hat und deshalb trefflich geeignet ist, den Uebergang von der einen Schilderung zu der anderen zu repräsentiren. Sie findet sich auf Blatt 163a des wegen seines schönen Elfenbeindeckels besonders berühmten Bamberger Evangelienbuches aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts in der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 58.) Die Miniaturen dieses lateinischen Codex wie einer ganzen Reihe anderer Handschriften derselben Bibliothek sind entweder von griechischen Künstlern im Abendlande oder doch unter sehr starkem byzantinischen Einflusse gearbeitet worden. Auf unserer Miniatur steht Christus wieder in der Mitte. Von beiden Seiten kommen je drei Jünger demüthig auf ihn zu, deren vorderstem er rechts Fische, links Brode reicht.

Wieder in anderer Weise steht jenes von Desbassayns de Richemont erwähnte Sarkophagrelief — leider sagt der Verfasser nicht, wo sich der Sarkophag befindet —, auf welchem Christus bei der wunderbaren Speisung an einem Altar steht, unseren Abendmahlsdarstellungen nahe. Hier wie dort ist Christus selbst durch den Altar auf's deutlichste als Priester charakterisirt. Die priesterliche Funktion der Consekration fanden wir übrigens ja auch schon in jenem Bildercyklus des Callistus-Coemeteriums.

So lassen sich denn die Entwickelungsstufen unseres byzantinischen Abendmahles durch die italienischen Sanctuarienbilder hindurch bis in die frühesten Zeiten der christlichen Kunst zurückverfolgen. Hier schon nehmen wir den Keim zu jener historisch-kirchlich-ceremoniösen Darstellungsweise wahr.

Wann diese Darstellungsweise des Abendmahles in den Absiden byzantinischer Kirchen aufkam, lässt sich nicht genau angeben. Das älteste mir bekannte, chronologisch beglaubigte Absidenbild der Art, das in der Sophienkirche zu Kijew, gehört, wie schon bemerkt, dem 11. Jahrhundert an. Doch sind mir drei, weiter unten noch zu erwähnende, dem 9. Jahrhundert zugeschriebene Codices bekannt, in denen sich analoge Darstellungen finden. Wenn aus dem Vorkommen der betreffenden Darstellung als Miniatur auf die Schilderung unseres Gegenstandes in den Absiden geschlossen werden darf, so können wir also bis in's 9. Jahrhundert zurückgehen. Da nun der Charakter unserer Darstellung ein eminent kirchlicher, und zugleich ein monumentaler ist, so scheint mir dieser Schluss gerechtfertigt. Es ist in der That wahrscheinlicher, dass die ceremoniöse Darstellung des Abendmahles von den Kirchenwänden in die Codices gedrungen ist, als dass sie den umgekehrten Weg genommen.

Andererseits ist es nicht gut denkbar, dass diese Darstellungsart vor

dem völligen Erlöschen der Arcandisciplin, also dem 7. Jahrhundert aufgekommen ist. Hielt man Alles, was mit der Eucharistie zusammenhing, vor den Augen der Nichteingeweihten ängstlich geheim, so wird man sich auch gehütet haben, die Cultushandlung der Communion in solcher Klarheit künstlerisch darzustellen.

Dass aber diese Darstellung der Communion bereits in alter Zeit in der Regel die Absiden der griechischen Kirchen schmückte, geht, auch abgesehen von den zahlreichen beigebrachten Beispielen, aus einer der Anweisungen des berühmten, von Didron entdeckten und herausgegebenen Malerbuches vom Berge Athos hervor, dessen Kern jedenfalls einer sehr weit zurückliegenden Zeit angehört. Da heisst es denn[47]) in den Vorschriften für die Ausmalung einer Kuppelkirche bezüglich des dritten Feldes der Absis: Unter die göttliche Liturgie mache „die Hingabe des göttlichen Fleisches und Blutes an die Apostel." Dieses Thema wird aber an einer anderen Stelle des Malerbuches[48]) so geschildert: *ἡ μετάδωσις τοῦ κυριακοῦ σώματος καὶ αἵματος πρὸς τοὺς ἀποστόλους.* „Ein Haus und ein Tisch und auf demselben eine Platte mit zertheiltem Brod. Und Christus erscheint hinter derselben bis zum halben Leibe, und hat seine Hände ausgestreckt und er hält in seiner Rechten das Brod und in der Linken den Kelch, und vor sich ein aufgeschlagenes Evangelium und zu seiner rechten Seite sind diese Worte: „Nehmet, esset, dies ist mein Leib;" zu seiner Linken diese „Trinket alle aus demselben, dieses ist mein Blut." Und zu seinen beiden Seiten sind die zwölf Apostel ein wenig gebückt und schauen auf Christum; und zwar rechts Petrus vor den Fünfen, welche ihre Hände unter das Brod ausstrecken, welches Christus hält, links aber ist Johannes vor den andern Fünfen und er hat seine eine Hand ausgestreckt und die andere an der Brust und seinen Mund an dem Rande des Kelchs. Und Judas hinter ihnen kehrt sich rückwärts und ein Teufel geht in seinen Mund hinein."

Man sieht: es ist im Wesentlichen dieselbe Darstellung; nur dass Christus im Malerbuche blos einmal vorkommt, während er auf den früher genannten Bildern, in denen die Cultushandlung offenbar möglichst genau wiedergegeben werden sollte, zweimal dargestellt war, weil in der Kirche zwei Priester zugleich bei der Communion beschäftigt zu sein pflegten; dass ferner in der Abwesenheit des Paulus, dessen Stelle Johannes einnimmt, und in der besonders charakterisirten Gestalt des Judas, in den bei dem unwürdigen Genusse der Teufel fährt, noch ein historisches Element durch die im Wesentlichen ceremoniöse Darstellung hindurchklingt. Eine ähnliche Charakterisirung des Judas ist denn auch in der Communionsdarstellung in der kleinen Kirche, die in den Porticus

des Hadrian zu Athen gebaut ist, auf uns gekommen. Judas hat hier wie die übrigen Apostel einen Nimbus, aber einen schwarzen; ein kleiner schwarzer Teufel flüstert ihm in's Ohr und bewegt ihn zu communiciren.[49]

Ich erwähnte bereits einiger hierher gehörenden Darstellungen in alten Codices. Die byzantinische Kunst hat das Abendmahl eben nicht blos in den Absiden der Kirchen in der angegebenen Weise behandelt.

Unter den in Westeuropa befindlichen Darstellungen des Abendmahles ist diejenige auf den Schulterstücken der s. g. Kaiserdalmatika (in der Sakristei der römischen Peterskirche) mit den bisher betrachteten Bildern am nächsten verwandt.[50] Auch hier finden wir Christus das eine Mal sechs Jüngern das Brod, das andere Mal den sechs übrigen den Kelch reichend. Nur dass hier die räumliche Trennung der beiden Hälften bezüglich der Anordnung der Gestalten eine grössere Selbständigkeit und Abgeschlossenheit jeder der beiden Scenen bedingte und ermöglichte. Auf jedem der Schulterstücke sehen wir einen Altartisch, hinter welchem Christus steht, auf den die sechs Jünger von beiden Seiten, je 3 und 3, zuschreiten. Sonst ist aber die Uebereinstimmung zwischen der Stickerei auf der Dalmatika und den von uns betrachteten Mosaiken und Fresken eine tiefgehende. Selbst die conventionelle Art, wie der Jünger die Hände kreuzt, um nach alt-christlicher Sitte[51] in denselben das geheiligte Brod zu empfangen, finden wir hier wieder. Die Kaiserdalmatika ist ein Werk byzantinischer Meister, die aber, wie es aus den übrigen Stickereien des Ornates hervorgeht, sich von abendländischen Einflüssen nicht ganz frei zu erhalten wussten. Im Kunstcharakter stehen die Abendmahlsschilderung auf der Dalmatika und diejenige in der Sophienkirche zu Kijew einander sehr nahe. Den „knechtischen Ausdruck der Demuth," welchen Schnaase[52] an den Aposteln der Dalmatika hervorhebt, finden wir auch bei den entsprechenden Figuren in Kijew. Hier wie dort schleichen sie furchtsam herbei. Doch tritt dieser unmännliche Ausdruck auf der Dalmatika in noch gesteigertem Maasse auf. Dieses, so wie der Umstand, dass die Figuren der Apostel auf der Dalmatika noch viel länger gezogen erscheinen, als in Kijew, lässt mich die Ansicht derjenigen theilen, welche die Dalmatika trotz der edlen Gestalt Jesu erst einer späteren, dem gänzlichen Verfalle der byzantinischen Kunst näher liegenden Zeit, vielleicht erst dem 13. Jahrhundert, zuschreiben.[53]

Nach all' dem Gesagten wird man es erklärlich finden, dass ich Riegel nicht Recht geben kann, wenn er[54] der Dalmatika-Darstellung nur ganz beiläufig in einer Note erwähnt, sie aber bei Gelegenheit der mittelalterlichen Denkmäler nicht bespricht „wegen der Unsicherheit in Bezug

auf Zeit und Ort der Verfertigung“ und weil „diese Auffassung nichts anderes als eine Communion in streng ritueller Form des Mittelalters ist, bei welcher der vollziehende Priester durch einen Heiligenschein und griechische Inschriften als Christus bezeichnet ist.“ Wenn auch Entstehungsort und -zeit dieses Kunstwerkes nicht genau angegeben werden können, so ist dasselbe unter den von Riegel als byzantinisch bezeichneten und beurtheilten Werken jedenfalls das ächteste, ja vielleicht das einzige, das trotz einigen wenigen Spuren abendländischen Einflusses in den übrigen Darstellungen des Ornates, wirklich byzantinisch genannt werden kann; in der originellen „Auffassuug als Communion in streng ritueller Form“ bin ich aber entschieden nicht im Stande, einen Beweggrund für die nur ganz beiläufige Erwähnuug dieses Werkes zu sehen, vielmehr musste gerade diese Auffassung den Forscher zu einer eingehenden Würdigung anregen.

Auf zwei russischen, im 15. Jahrhundert gestickten Altartüchern, die wahrscheinlich zum Bedecken des Diskus und des Kelches dienten, tritt uns wieder unsere Darstellung entgegen. Die eine der Decken ist von der Fürstin Agrafena Konstantinowna, einer Enkelin des Grossfürsten Dmitri Donskoi, im Jahre 1423 gestickt und befindet sich in der Kathedrale zu Ssusdal[55]); die andere ist im Jahre 1486 von der Rjasan'schen Fürstin Anna Wassiljewna, der Lieblingsschwester des Grossfürsten Joann III., gestiftet worden und wird in der Kreuzkirche zu Rjasan aufbewahrt. Auch hier ist Christus zwei Mal dargestellt, demgemäss zerfällt der Altartisch in zwei Theile: die eine Hälfte desselben ist mit einer braunen, die andere mit einer hellblauen Decke ausgestattet. Der eine Christus greift mit der Linken nach einem Stücke Brod in den Diskus, während er mit der Rechten dem Petrus den Bissen reicht. Der Apostel, der die Hände in der bekannten Weise gekreuzt hat, küsst des Heilandes Rechte. Die sechs Apostel auf der anderen Seite werden wiederum von Paulus angeführt, der mit seinen Lippen den Kelch berührt. Das Ciborium ist von sieben kuppelartigen Erhöhungen bedeckt; in den oberen Ecken des Bildes sieht man zwei Engel herabschweben.[56])

Dass unsere Abendmahlsdarstellung Jahrhunderte hindurch in der russischen Tafelheiligenbildmalerei beliebt war, davon kann man sich im altchristlichen Museum der Akademie der Künste in St. Petersburg überzeugen, wo unter der reichen Auswahl russischer Heiligenbilder aus den letzten 4 Jahrhunderten sich auch eine ganze Reihe hierher gehörender Darstellungen findet. Die Nüancen, die hier und da auftreten, sind nicht wesentlicher Natur: auf dem einen der Bilder ist Christus, wie gewöhnlich, in doppelter Gestalt zu sehen, von beiden Seiten nahen ihm aber

je 12 Apostel; manche der betreffenden Bilder zeigen uns Christus nur einmal sechs Jüngern den Kelch reichend; offenbar ist in diesen Fällen ursprünglich ein Pendant mit dem Brod reichenden Erlöser dagewesen, was schon daraus hervorgeht, dass Christus nicht in der Mitte sondern an der Ecke des Bildes erscheint. Auf keinem der Tafelheiligenbilder habe ich die zwei dienstthuenden Engel wiedergefunden. Die vorne herabhängende Seite des den Altar bedeckenden Tuches ist auf allen diesen Tafelbildern mit den Marterwerkzeugen verziert: in der Mitte das Kreuz, zu beiden Seiten Lanze und Essigschwamm an der Stange. In der Glorie um Christus' Haupt lesen wir meist die Worte: ὁ ὢν.

Dass das ceremoniöse Abendmahlsbild sich auch nicht übel zum Schmucke der Hauptthür in der Ikonostasis, welche in das Allerheiligste führt, eignet, liegt auf der Hand. Es befindet sich denn auch z. B. auf der Copie einer solchen Thür („Königsthür", царскія двери) einer russischen Kirche, im altchristlichen Museum zu St. Petersburg und auf einer ähnlichen, im russischen Prachtwerke: Древности Россійскаго Государства (Alterthümer des russischen Reiches) Abth. VI, Nr. 37 abgebildeten, „Königsthür" in der Sabbas-Kirche zu Moskau (17. Jahrh.) Ja in einem russischen Malerbuche (подлинникъ)*) heisst es: „Ueber der Königsthür aber wird das geheimnissvolle Mahl dargestellt. An der einen Stelle reicht Christus dem Petrus das Brod . . ., auf der anderen Seite aber reicht Christus dem Paulus (den Wein) aus einer Schaale."**)

Als Miniatur in griechischen Handschriften habe ich unsere Darstellung nur selten angetroffen, was mich bei dem kirchlich-monumentalen Charakter derselben keineswegs wundert. Die ältesten hierher gehörenden Miniaturen, von denen ich weiss, befinden sich auf Bl. 115 des Lobkow'schen Psalters zu Moskau[57]) und in einem Psalter auf dem Berge Athos. (Beide Codices werden dem 9. Jahrhundert zugeschrieben. Unser Holzschnitt (Fig 4) ist eine treue Copie einer auf photographischer Aufnahme beruhenden Aquarellzeichnung nach der Miniatur im Athos-Codex.[58]) So roh diese Darstellung ist, so zeichnet sie sich doch durch eine gewisse Freiheit aus, wie sie sich ganz naturgemäss in Miniaturen häufiger findet als in Kirchenbildern. Auf der einen Seite sind die Jünger so dargestellt, als kämen sie hinter dem Ciborium hervor; der dem Erlöser zunächst stehende Jünger auf der anderen Seite hat, ohne dass Christus

---

*) Die russischen Malerbücher, deren auf uns gekommene älteste Redactionen dem 16. Jahrh. angehören, haben vielfache Verwandtschaft mit dem Malerbuche vom Berg Athos.

**) S. Busslajew's Aufsatz über die russ. Heiligenmalerei in: Сборникъ общества древне-русск. иск. (Journal der Gesellsch. für alt-russ. Kunst) Moskau 1866, S. 56.


Fig. 4.

ihn ihm reichte, den Kelch ergriffen und trinkt daraus. Offenbar hat der Urheber der Miniatur die Communion in beiderlei Gestalt nicht opfern wollen, und doch mag es gegen sein künstlerisches Gefühl gestritten haben, auf einem und demselben Bilde die Gestalt Christi zweimal anzubringen: er wusste sich nicht anders zu helfen, als indem er den Jünger den Kelch selbst ergreifen liess. Von antiquarischem Interesse sind die vom Ciborium herabhängenden Gegenstände. Es ist darunter ohne Zweifel das eucharistische Geräth gemeint, das in alter Zeit über dem Altar aufgehängt zu werden pflegte, was im Occident den Abendmahlsgefässen ohne Rücksicht auf ihre Form, die allgemeine Bezeichnung „Suspensio“ eintrug, „wie ebenso anderweitig der Name des Altarbaldachins Ciborium von dem sie herabhingen, auf die Speisegefässe selbst übertragen wurde.“[59])

Nicht unerwähnt lassen mag ich ferner eine Miniatur auf Blatt 197 (oder S. 392), unten, im Codex purpureus in der Münchener Staatsbibliothek (Cimel. 2.), ebenfalls aus dem 9. Jahrh. Es ist hier zwar nicht die Communion der zwölf Jünger dargestellt, sondern offenbar die Episode in Emmaus, wegen des rein kirchlichen Charakters aber gehört das Bild dennoch hierher. Hinter einem über zwei Stufen sich erhebenden Altar, auf welchem ein Kelch und eine mit einem Kreuze geschmückte Hostie zu sehen sind, steht Christus in antikem, über den linken Arm herabfallenden Mantel. Mit der Rechten macht er das Zeichen des Segnens in

der Weise der griechischen Kirche. Ihm zur Rechten und zur Linken steht je eine ebenfalls antik gekleidete jugendliche Männergestalt.

Auch aus dem 11. Jahrhundert lässt sich eine Miniatur beibringen, die das Abendmahl in kirchlich ritueller Weise behandelt. Sie befindet sich in dem bereits genannten Psalter vom Jahre 1066 im brit. Museum. Ich lasse Waagen's Schilderung des Bildes[60]) wörtlich folgen: „Zu den wichtigsten Vorstellungen des Codex gehört das Abendmahl Bl. 152 a. Unter einem von Säulen getragenen Schirmdache, wie dergleichen in den alten Basiliken über dem Altar befindlich ist, nur dass sich hier als Decke eine Art Kuppel befindet, steht in der Mitte Christus und reicht mit der Rechten eine fleischfarbige Hostie einem der Jünger, welcher sich neigend im Begriff ist, sie mit beiden Händen zu empfangen. In der Linken hält er noch eine ähnliche Hostie. Vor ihm steht ein Altar mit einer schönen rothen Decke. Hinter jenem Apostel noch fünf andere mit erhobenen Händen. Zur Linken Christi die sechs übrigen, von denen der vorderste aus dem Kelche trinkt, welchen er von Christus erhalten. Hinter ihnen, wie aus der Beischrift erhellt, Melchisedek, eine jugendliche Gestalt, mit einer Krone, eine goldene Schaale, worin eine goldene Giesskanne, haltend. Ihm entsprechend, auf der anderen Seite, ebenfalls mit dem Namen, David, gleichfalls jugendlich.[61]) Die Motive sind durchweg gut, das Kostüm der Jünger ganz antik, desgl. die Art der Färbung. Das ganze Ansehen ist ungleich alterthümlicher, als auf der, in vielen Stücken sehr ähnlichen, Darstellung auf den Aermeln der Kaiserdalmatica, und ein neuer Beweis für die spätere Zeit derselben." Schliesslich sei hier einer äusserst rohen Darstellung in einem im Jahre 1485 in Uglitsch geschriebenen kirchenslavonischen Psalter (Manuskriptensaal der kais. Oeffentl. Biblioth. in St. Petersb. Abth. I. Nr. 5) gedacht, wo Christus, sechs Aposteln in der bekannten Weise den Wein reichend, dargestellt ist.[62]) Die Inschrift: „Причащеніе на тайной вечери" (Die Communion beim geheimnissvollen Mahle")*) entspricht so recht dem Charakter unserer Darstellung: es ist eben nicht eigentlich die Einsetzung des Abendmahles, sondern eine Communion beim Abendmahle, da die Jünger communiciren, Christus aber die Funktionen des Priesters versieht. Es ist das, was in entsprechender Weise die katholische Kirche als „die heilige Messe" bezeichnet, „die Christus selbst mit seinen Jüngern im Saale zu Jerusalem das erste Mal feierte beim letzten Abendmahle, als er mit seinen Jüngern das Osterlamm ass."[63])

---

*) „Das geheimnissvolle Mahl," „Ὁ μυστικὸς δεῖπνος" wird das letzte Mahl Christi in der griechischen Kirche genannt.

Im Hinblick auf die bisher betrachtete, bis in's 9. Jahrhundert zurück zu verfolgende Darstellungsweise des Abendmahles durch die byzantinische Kunst, kann ich mit Riegel nicht übereinstimmen, wenn er von dem zweiten Abendmahlsbildchen Fiesoles, jetzt in der Akademie zu Florenz, das wahrscheinlich im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden ist, sagt: es sei „die älteste erhebliche Darstellung des Abendmahles, wo von der Scene des Verraths vollständig abgegangen, und die sacramentale Seite mit grosser Entschiedenheit gegeben werde."[64]) Das Verdienst, wenn es ein solches ist, das Abendmahl zuerst als Communion, als streng kirchliche Handlung dargestellt zu haben, gehört der byzantinischen Kunst. Man kann über den absoluten Kunstwerth dieser Darstellungsweise verschieden urtheilen; das aber kann ich constatiren, dass sie in der Absis einer byzantinischen Kirche eine imposante Wirkung übt. Sie ist trefflich geeignet, den länglichen Streifen, den sie gewöhnlich unterhalb der colossalen Muttergottes einnimmt, räumlich zu füllen; der feierliche Charakter der Darstellung, dieses schüchterne Herbeikommen der Apostel von beiden Enden der halbkreisförmigen Absis nach der Mitte zu, wo Christus steht, passt trefflich zu dem strengen, vor Allem den Eindruck der Feierlichkeit anstrebenden Charakter des byzantinischen Kirchenbaues so wie zu dem düsteren Charakter des gesammten Cultus.

Wenn die rituelle Darstellung des Abendmahles nicht einen bestimmten ästhetischen Werth besässe, wäre es auch nicht erklärlich, woher seit den Zeiten der Renaissance bis auf den heutigen Tag bedeutende Künstler des westlichen Europa immer wieder von Zeit zu Zeit das Abendmahl in einer der unseren verwandten Art schilderten, ohne dass sie, wenigstens in den meisten Fällen, von den byzantinischen Werken eine Kunde haben mochten.

Unter den abendländischen Darstellungen ist das jetzt im Chor des Domes zu Cortona befindliche Gemälde des Luca Signorelli vom Jahre 1512 inhaltlich den geschilderten Bildern besonders nahe verwandt. Ich lasse hier die anschauliche Beschreibung Riegel's folgen:[65]) „Luca Signorelli ging gänzlich von der Thatsache als einer Begebenheit ab und fasste den Gegenstand in ideal-kirchlicher Weise auf, wozu ihn die Bestimmung seines Werkes als Schmuck eines Hochaltars wesentlich veranlasst haben mag. Er nahm die Einsetzung des Sacramentes zugleich als Urtypus von dessen kirchlicher Form, und somit als das höchste Symbol des auf eben dem Altare stets sich vollziehenden Messopfers. Christus steht in der Mitte des Bildes frei in hoher Gestalt, als die Hauptfigur des Ganzen; in der linken Hand hält er die Patena, mit der rechten reicht er dem nächsten Jünger die Hostie. Diese Jünger sind so an-

geordnet, dass links und rechts hinter einander je drei knieen, dass also Christus zwischen diesen beiden Reihen nach vorn geht. Die übrigen 6 Jünger sind zu Dreien rechts und links von Christus stehend oder halb stehend angebracht, so dass man ihre Oberkörper über den Knieenden hervorragen sieht. Der Jünger hinter Demjenigen, welcher die Hostie empfängt, hält den Kelch und blickt auf diesen andern Jünger herab. Diese Composition rundet sich vortrefflich in sich und ist mit allem ernsten Stylgefühl angelegt, das Luca Signorelli so bedeutend auszeichnet." Nur die „fast übertrieben starke Charakterisirung" des Judas, der die empfangene Hostie in seinen Geldbeutel steckt, erinnert noch an das historische Ereigniss des Verrathes.

In unseren Tagen ist das Abendmahl wiederholt als Cultushandlung dargestellt worden. Haben Ludwig Thiersch und A. Beidemann in Folge gründlichen Studiums byzantinischer Kunst und Tradition das Abendmahl (jener in den Kapellen der Paläste der Grossfürsten Michael und Nikolai in St. Petersburg, dieser in der Kirche des kaiserlichen Lustschlosses Livadia in der Krim) in einer der bisher von mir betrachteten byzantinischen Darstellungsweise analogen Art behandelt; so mögen Overbeck (Sieben Sacramente) und Heinrich von Hess (Neue Pinakothek zu München) durch wesentlich aesthetische Gründe zu ihren inhaltlich ebenfalls hierher gehörenden Bildern angeregt worden sein. In allen diesen Darstellungen ist übrigens Judas immer noch, bald stärker, bald schwächer, als Verräther charakterisirt.

Die byzantinische Kunst hat das Abendmahl nicht immer in ceremoniöser Weise, als Cultushandlung, dargestellt. Dort, wo es sich nicht um gottesdienstliche Zwecke handelte, ist vielmehr die historische Darstellungsart die Regel.

Die ältesten hierher gehörenden Darstellungen, die ich kenne, sind folgende:

Ueber den Fenstern des Mittelschiffes in S. Apollinare nuovo zu Ravenna zieht sich eine Reihe von zwei mal 13 Mosaikbildern aus dem neuen Testament. Auf der rechten Seite dem Chore zunächst ist das Abendmahl dargestellt. Christus, dessen Haupt allein mit dem Nimbus geschmückt ist, und die Jünger, deren ich nur 11 gezählt habe, liegen auf einer Art Bank um den halbrunden Tisch herum. Auf letzterem sehen wir eine Schüssel mit zwei Fischen. Von einer besonderen Hand-

lung ist nichts wahrzunehmen. Die Entstehung dieser Mosaiken wird in den Anfang des 6. Jahrhunderts gesetzt.[66])

Im Domschatze zu Mailand befinden sich zwei schöne Elfenbeinplatten mit Darstellungen aus dem Leben Jesu. Labarte[67]) hat aus dem Stile so wie aus dem ikonographischen Charakter dieser Darstellungen in überzeugender Weise nachgewiesen, dass wir es hier mit einem Producte jener zu Justinians Zeit einsetzenden, an die antike Kunst anknüpfenden, byzantinischen Schule, also mit einem Werke aus dem 6. oder 7. Jahrh. zu thun haben. Die Abendmahlsdarstellung besteht hier nur aus vier Personen, was uns bei dem Mangel an Raum, den das betreffende Feld der Platte bot, und bei dem vielfach an die antike Kunst anklingenden Charakter des ganzen Werkes nicht irre machen kann. Eine derartige gleichsam stenographische Darstellungsweise war ja in alter Zeit nichts Aussergewöhnliches. Der Tisch ist halbmondförmig: das „Sigma", wie in den entsprechenden Darstellungen der Katakomben; er ist, wie dort, von einem Polster umgeben, auf welches sich die in antiker Weise zum Mahle liegenden Tischgenossen mit den Ellenbogen stützen. Die auf dem Tische befindlichen Gegenstände lassen sich nicht genau bestimmen: in der Mitte steht oder liegt ein grösserer, der vielleicht den Kelch bedeuten soll? vor jeder der vier Figuren ein kleinerer, ohne Zweifel das Brod. Christus, der ohne Glorie an der linken Ecke des Tisches gelagert ist, scheint mit der Rechten auf den grösseren Gegenstand zu deuten, als sagte er: „Das ist mein Blut etc." Von der Scene mit Judas ist hier völlig abgesehen.

Das hohe Alter jener Mosaiken wie dieser Elfenbeinarbeit wird u. A. durch das Fehlen der Kreuzigung in der Reihe der Passionsbilder bezeugt.

Es mag hier ferner eine in Perret's Katakombenwerke[68]) abgebildete Abendmahlsdarstellung Erwähnung finden, deren al fresco-Original sich im Museum des Vaticans befinden und aus dem Coemeterium des Calistus dahin gebracht sein soll. In Rom hat Perret die Meinung aussprechen hören, das Bild stamme aus dem 4. Jahrh., eine Meinung, die er übrigens nicht theilt. Leider ist die ganze Sache sehr fraglicher Natur. Jedenfalls kann das Bild in dem Zustande, in dem es sich jetzt befindet, nicht dem 4. Jahrhundert zugeschrieben werden, auch ist es bekannt, dass es einer neueren Restauration unterzogen worden ist. Christus ist mit dem Kreuznimbus dargestellt, der, wie schon früher bemerkt, sich wohl kaum vor dem 6. Jahrhundert findet. Auch ist nichts von dem jugendlichen, idealen Katakombentypus in dieser Gestalt. Immerhin aber ist die Darstellung, wenn sie wirklich aus dem Coemeterium des Calistus stammt,

von bedeutendem Interesse; denn auch die jüngsten Darstellungen in den Katakomben gehören noch immer einer weit zurückliegenden Entwickelungszeit der Kunst an, haben doch die Päpste Hadrian I. (771—795) und Leo III. (795—817) die letzten grösseren Restaurationen in den Katakomben vorgenommen. Auf dem betreffenden Abendmahlsbilde sitzt Christus hinter dem halbrunden Tische, der in der bekannten Weise von Polstern umgeben scheint, in der Mitte der zwölf Jünger. Er hat in der Linken eine Schriftrolle und reicht dem Jünger ihm zur Rechten (nach Perret ist es Petrus) die rechte Hand. Auf dem Tische ist von Speisen gar nichts wahrzunehmen. Es ist diesem Bilde gegenüber die grösste Vorsicht geboten, so dass ich keinerlei Schlüsse daraus zu ziehen wage. Perret stellt die Hypothese auf, es sei hier die Schliessung des neuen Bundes Christi mit der Kirche, in der Person des Petrus, in Gegenwart der übrigen Apostel durch die göttliche Einsetzung der Eucharistie gemeint.

Eine eigenthümliche Darstellung des Abendmahles, die gewissermaassen in der Mitte steht zwischen der historischen und der ceremoniösen Schilderungsweise dieses Gegenstandes ist die bei Pitra, Spicilegium Solesmense Band III, Taf. III, No. 2 (Text S. 578, Nr. 120) abgebildete aus einem Sacramentarium des 8. Jahrh. Hinter einem ovalen Tische sehen wir in der Mitte Christus mit dem Kreuznimbus, wie er dem ersten der sechs Jünger, die ihm zur Linken sitzen, den Kelch, dem ersten der übrigen sechs ihm zur Rechten das Brod, wie es scheint, in der Form einer Hostie, reicht. Auf der Platte des Tisches lesen wir die Worte Cena Dni. Auf einer Schüssel liegt ein Fisch; ausserdem sind noch auf dem Tische drei Messer, eine Art Becher? und noch eine Hostie? angedeutet. Rings um die Darstellung läuft ein Streifen, in welchem wir die Worte lesen: Cum propriis XRS caenam sacravit alumnis.

Wo ich die historische Darstellung des Abendmahles als Miniatur in griechischen Handschriften angetroffen (und jene früher charakterisirte ceremoniöse scheint nur ausnahmsweise ihren Weg in die Codices gefunden zu haben) ist die Ankündigung des Verrathes geschildert oder zum Wenigsten angedeutet.

Diese Episode wird in den Evangelien verschieden erzählt:

Im Evangelium Matthäi 26, 21—25 (incl.) heisst es: „Und da sie assen, sprach er: Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verrathen. Und sie wurden sehr betrübt, und hoben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm: Doch nicht ich Herr? Er antwortete: Der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat, der wird mich verrathen. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben

stehet; wehe aber dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verrathen wird. Es wäre demselbigen Menschen besser, dass er nie geboren wäre. Da antwortete Judas, der ihn verrieth, und sprach: Doch nicht ich, Rabbi? Er sprach zu ihm: Du hast es gesagt.“

Marcus 14, 18—20 und Lucas 22, 21—23 erzählen das Ereigniss im Ganzen mit Matthäus übereinstimmend; nur dass beide den Verräther nicht genauer bezeichnet werden lassen. Auf die Frage der Jünger „Doch nicht ich? Doch nicht ich?“ antwortet Jesus bei Marcus „Einer von den Zwölfen, der mit mir in die Schüssel tauchet.“ Von Judas ist nicht weiter die Rede. Lucas lässt Jesus nach der Einsetzung des Abendmahles in seiner Rede so fortfahren: „Doch siehe, die Hand meines Verräthers ist mit mir am Tische. Denn des Menschen Sohn gehet zwar hin, wie es bestimmt ist, doch wehe demselbigen Menschen, durch welchen er verrathen wird. Und sie fingen an sich unter einander zu besprechen wer es doch wäre unter ihnen, der das thun würde?“

Im 4. Evangelium wird die Episode ausführlicher aber auch anders als bei den Synoptikern erzählt. Im Evang. Joh. 13, 21—30 lesen wir nämlich: „Da Jesus solches gesagt hatte, ward er betrübt im Geist und zeugte, und sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verrathen. Da sahen sich die Jünger unter einander an, und ward ihnen bange, von welchem er redete. Es war aber einer unter seinen Jüngern, der zu Tische sass an dem Busen Jesu, welchen Jesus lieb hatte. Dem winkt Simon Petrus und spricht zu ihm: Sage an, wer ist es, von dem er spricht? Derselbige neigt sich nach der Brust Jesu, und spricht zu ihm: Herr, wer ist es? Jesus antwortet: Der ist es, dem ich den Bissen eintauche, und gebe. Und er taucht den Bissen ein, und gibt ihn dem Judas Simons Sohn Jskarioth. Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn. Da spricht Jesus zu ihm: Was du thust, das thue bald. Das aber merkte Niemand von denen, die zu Tische sassen, wozu er es ihm sagte. Denn Etliche meinten, weil Judas den Beutel hatte, so sage Jesus zu ihm: Kaufe, was uns noth ist auf das Fest; oder, er wolle den Armen etwas geben. Da nun jener den Bissen genommen hatte, ging er alsbald hinaus. Es war aber Nacht.“

Offenbar regen die Schilderungen bei Matthäus und im Johannesevangelium, wo Judas schliesslich als der Verräther bezeichnet wird, mehr zur künstlerischen Darstellung an, als die betreffenden Stellen bei Markus und Lukas, welche die Fragen der Jünger nicht beantwortet werden lassen.

Sehen wir nun zu, in welcher Weise die Episode in griechischen Codesci künstlerisch dargestellt worden ist!

Zu den bedeutendsten und zugleich ältesten der mir bekannten hier anzuführenden Darstellungen gehört eine Miniatur in dem bereits in n. 1 kurz erwähnten, dem 9. Jahrh. zugewiesenen Evangelienbuche des Klosters Gaenati in der Nähe von Kutais. Sie existirt jetzt nur noch in einer Aquarell-Kopie im altchristlichen Museum der St. Petersburger Kunstakademie, welcher unser Holzschnitt (Fig. 5) treu nachgebildet ist. Das Original ist leider untergegangen.[69])



Fig. 5.

An der linken Ecke des „Sigma“ ist Christus auf einer Art Ruhebett gelagert; er hat, wie auf jenem fraglichen Abendmahlsbilde bei Perret, die Schriftrolle in der Linken, mit der Rechten scheint er eine Rede zu begleiten. An seiner Brust ruht in ungeschickter Weise Johannes. Die vor den Jüngern liegenden Gegenstände bezeichnen ohne Zweifel Stücke ungesäuerten Brodes; das in der Mitte stehende becherartige Gefäss die Schüssel, aus welcher die Juden beim Passahmahle jenen Brei (embamma, pulmentum, auch intritum), eine dicke mit Gewürzen reichlich angefüllte, lehmfarbige Masse, in der Form eines Backsteines, wie die späteren Zeiten wollen, zum Andenken an die Ziegel, die sie in Aegypten haben streichen müssen, zu essen pflegten.[70]) Die beiden kleineren Gefässe sind offenbar Trinkbecher; das sehr ungeschickt dargestellte Thier bedeutet wohl das Passahlamm? Einer der Jünger in blauem Gewande, rothhaarig, mit frechem Gesichtsausdruck, macht eine Handbewegung, als wollte er in die Schüssel tauchen. Ohne Zweifel ist es Judas. Einige der anderen Jünger sehen ihn staunend, erschreckt an. Besonders ausdrucksvoll ist das zürnende

Staunen in dem Gesichte eines älteren Mannes (es ist wohl Petrus) geschildert.

Der nun folgende Holzschnitt (Fig. 6) (ebenfalls nach einer Aquarell-Kopie im altchristl. Museum zu St. Petersburg) zeigt uns das leider sehr verdorbene Abendmahlsbild, wie es auf Blatt 50a des schon wiederholt genannten Psalters im brit. Museum vom Jahre 1066 dargestellt ist. Waagens[71]) Meinung, diese Abendmahls-Darstellung sei „vielleicht die älteste von byzantinischer Kunst, welche auf uns gekommen," wird nach dem Vorhergegangenen modificirt werden müssen. Wie man sieht, stimmt dieses Bild mit dem vorigen fast völlig überein, nur dass hier blos elf Jünger zu sehen sind, dass ferner der Abend durch den Candelaber angedeutet ist und dass auch bei den Jüngern die antike Weise des Liegens beim Mahle auf's Deutlichste zum Ausdruck gekommen. Der von Riegel (a. a. O. S. 11) gethane Ausspruch „dass man im Mittelalter die, auf die morgenländische Sitte des Liegens am Tische sich stützenden Worte „der zu Tische lag an dem Busen Jesu (recumbens in sinu Jesu) nicht mehr verstand," muss dieser Darstellung gegenüber auf das spätere Mittelalter und vorzugsweise auf das Abendland beschränkt werden. Wie lange sich mancher Orten die alte Tradition erhielt, geht aus einem (zweiten) rohen Abendmahlsbilde in dem bereits erwähnten Psalter von Uglitsch aus dem Ende des 15. Jahrh. hervor, wo wir Christus und 7 Apostel, deren Einer nach der Schüssel zu greifen scheint, auf einem Ruhebett um einen runden Tisch liegen sehen. Dass bei den Abendmahlsdarstellungen, mit denen wir es jetzt zu thun haben, der Hauptnachdruck auf



Fig. 6.

die Ankündigung des Verrathes gelegt wird, geht, abgesehen von dem Charakter der Darstellung selbst, daraus hervor, dass das Bild im brit. Museum dem Psalm 41 beigegeben ist, dessen 10. Vers lautet: „Auch der mir befreundet war, der mein Vertrauen hatte und mein Brod ass: hat die Ferse hoch wieder mich aufgehoben“, also eine Parallelstelle ist zu den Versen in den Evangelien, in denen der Verrath angekündigt wird. Als Illustration desselben Psalmverses findet sich auch eine Abendmahls-Miniatur auf Blatt 40 b des Lobkow'schen Psalters.*)

Auf das Nächste verwandt mit den Abendmahlsdarstellungen Fig. 5. und 6. ist eine Abbildung in dem im Jahre 1696 und dann wieder 1728 erschienenen IV. Bande von J. Sirmond's Werken.[72]) Es handelt sich um ein Mosaik (?) aus dem Ende des 11. Jahrh. in einer vom Abte Desiderius von Montecassino erbauten Kirche beim alten Capua (also S. Maria di Capua). Es scheint eine der von griechischen Künstlern stammenden Darstellungen in S. Angelo in Formis wenige Miglien von S. Maria di Capua zu sein, von denen v. Zahn in der 2. Auflage von Burckhardt's Cicerone, 736 und 737 und Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal. deutsche Ausg. von Jordan I, S. 55—58, reden.[73]) In diesem Falle ist das von Sirmond beigebrachte Bild kein Mosaik sondern eine Wandmalerei. Wieder ist Christus links an der Ecke des Sigma gelagert; an ihn reihen sich um das Halbrund die zwölf Apostel: sie scheinen auf einer Art langen Ruhebettes zu liegen; nur der Apostel, der an der rechten Ecke des Tisches sich Christus gegenüber befindet, (nach Sirmond ist es Petrus) hat, wenn die Copie treu ist, woran sehr zu zweifeln, einen besonderen Sitz. Blos Christus ist mit einem Nimbus versehen. Auf dem Tische stehen eine Schüssel (wie es scheint mit dem Passahlamm) und zwei Becher, liegen zwölf Brode und fünf Messer. Von der ungeschickten Stellung des Johannes, wie wir sie in der Miniatur aus Gaenati kennen lernten, ist auch hier wieder nichts wahrzunehmen. Der eine der Jünger (Judas) hat die Hand (doch wohl nach der Schüssel) ausgestreckt.

Eine entsprechende Darstellung findet sich ferner in dem griechischen Codex 74 der Bibliothek zu Paris, Bl. 95, vielleicht aus dem 9. Jahrh. Christus hat den Kreuznimbus, elf von den Jüngern sind durch Glorien charakterisirt, nur einer ist ohne Nimbus dargestellt: es ist derjenige, welcher nach dem Fische auf der Tafel greift, also Judas.[74])

In derselben Weise soll das Bild auf Bl. 13, 157 und 195 desselben

---

*) S. Undolski's Beschreibung dieses Psalters in der o. g. Publication der Moskauer Gesellsch. f. alt-russ. Kunst, S. 150.

Codex wiederkehren, nur dass das eine Mal alle Jünger den Nimbus haben.[75])

In dem Manuskriptensaale der Kais. Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg sah ich eine analoge Abendmahlsdarstellung in einem griechischen Evangelienbuche aus dem 12. oder dem 13. Jahrh.[76]) Leider ist gerade dieses Bild sehr verdorben, die sehr pastos aufgetragene Farbe von den Gesichtern grossentheils abgesprungen. Wieder ist Christus links an der Ecke des halbrunden Tisches mit erhobener Rechten angeordnet, doch nicht liegend, sondern, wie auch die Apostel, sitzend; nur Johannes liegt an Jesu Brust; Judas hat sich über den Tisch gelegt und ergreift mit der Linken einen Fisch, der auf einer Schüssel liegt, beim Schwanze, offenbar eine mystische Hinweisung auf die Eucharistie, hier also speciell auf das unwürdige Essen. Unter dem Bilde lesen wir den Matthäus-Text 26, von Vers 21 bis 24, also den Anfang der Ankündigung des Verrathes.

Unter den Ssewastjanow'schen Athos-Photographien im altchristl. Museum zu St. Petersburg befinden sich drei hierher gehörende Bilder: das eine, auf S. 28 des Foliobandes 47, entspricht wieder dem Matthäustexte, der auf der betreffenden Seite mit dem Schlusse des 21. Verses beginnt und mit dem ersten Worte des 24. Verses schliesst. Christus mit der Rolle in der Linken, (der ihm entsprechende Jünger am rechten Ende scheint auch eine Schriftrolle zu haben) liegt an der Ecke des Sigma, die Apostel sitzen, nur Christus ist mit einem Nimbus versehen und hat wie redend die Rechte erhoben. Auch hier greift Judas nach der Schüssel und wird von seinem Nachbar mit Staunen angesehen.

Die zweite der Ssewastjanow'schen Photographien (Band 47, S. 59) findet sich mitten im Lukastexte. An der rechten Ecke des halbrunden Tisches sitzt Christus gegenüber, einigermassen abgesondert von den übrigen Aposteln, Judas? Er hält die Rechte unter dem Barte und sieht aus, als hätte er ein schlechtes Gewissen; die übrigen Apostel schauen zum Theil auf ihn hin. Einer derselben greift, wie der Judas in den bisher geschilderten Miniaturen, nach der Schüssel. Die Darstellung dürfte jener unheimlichen Situation entsprechen, welche Lucas (XXII, 21—23 incl.) andeutet: Christus hat angekündigt, dass einer der Tischgenossen ihn verrathen werde und hat sein Wehe über ihn gesprochen. Die Jünger fangen nun unter sich zu fragen an, wer doch der Verräther sei. Unwillkürlich fallen ihre Blicke auf Judas, der, vom schlechten Gewissen geplagt, seine Aufregung nicht zu bemeistern vermag. Dass der eine der Jünger nach der Schüssel greift, mag der Darsteller von den Schil-

derungen dieses Gegenstandes zum Matthäustexte conventionell beibehalten haben. Uebrigens wage ich nicht, mit Bestimmtheit zu behaupten, dass der Maler ganz bewusst den Lucas-Text im Auge gehabt habe. Die Photographie ist in Folge der Verdorbenheit des Originales nicht recht deutlich.

Leider ist die dritte Ssewastjanowsche Photographie, die diesen Gegenstand behandelt (Band 47, S. 62, 2 Mal) und den betreffenden Johannestext illustrirt, nicht deutlicher. Nur Christus hat den Heiligenschein, er hält die Rechte empor und sieht dabei den Judas wie durchbohrend an, der die Hand ausstreckt, doch, wie es scheint, nicht um in die Schüssel zu tauchen, sondern um, dem Texte entsprechend, aus der Hand Jesu den Bissen zu empfangen. Ob letzterer einen solchen in der Hand hat, ist wegen des verdorbenen Zustandes der Darstellung nicht zu erkennen. Der Nachbar des Judas sieht ihn erstaunt an.

Lässt sich bei den beiden zuletzt genannten Miniaturen nicht mit völliger Sicherheit behaupten, dass die Künstler die traditionelle Art der Darstellung nach der Natur des zu illustrirenden Textes modificirt haben, so ist bei einer anderen byzantinischen Abendmahlsdarstellung die individuelle Auffassung des Künstlers, das Abgehen von der typischen Darstellungsweise unzweifelhaft. Das betreffende Bild befindet sich in dem Fragment eines Evangeliarium aus dem 8., ja vielleicht gar aus dem 7. Jahrh. im Manuskriptensaale der Kais. öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg.[77]) Es ist eine der schönsten und best erhaltenen byzantinischen Miniaturen, die ich kenne; man sieht der Darstellung sogleich den frühen Ursprung an. Die Ausführung ist eine sehr sorgsame; in der Stellung und Bewegung der Figuren sind entschiedene Anklänge an die antike Kunst wahrzunehmen. Ort und Tageszeit der Handlung sind durch vier Säulen und zwei Candelaber auf dem Goldgrunde näher bezeichnet. Christus, eine recht sympathische Gestalt in einem Lila-Gewande, mit langem Haar und sanftem Gesichtsausdruck (er allein hat den Nimbus und zwar den Kreuznimbus) ruht, leicht und graziös hingegossen, an der linken Ecke des Tisches, um dessen Halbrund die Jünger ebenfalls liegend dargestellt sind. In der Linken hält Christus einen runden, hostienförmigen Gegenstand, mit der Rechten scheint er zu einer Rede zu gestikuliren. Mit besonderer Deutlichkeit kommt das antike zu Tische Liegen, abgesehen von Christus, bei den beiden Jüngern an der rechten Ecke des Tisches, Jesus gegenüber, zum Ausdruck. Diese beiden Jünger wie noch drei andere neben ihnen strecken die Hände in der uns von den ceremoniösen Darstellungen des Abendmahles her bekannten Weise gegen Christus hin aus, offenbar um aus seiner Hand das Abendmahlsbrod zu

empfangen. Johannes liegt nicht in der ungeschickten Weise an der Brust Jesu, der Nachbar des letzteren ruht vielmehr einfach an seiner Seite. Der darauf folgende Jünger zeichnet sich durch ein besonders gutes, mildes Gesicht aus. Auf der schwarzen Tischplatte liegen (links) vier oder fünf Stücke Brod und steht dicht an der Vorderseite, etwa in der Mitte derselben eine Schüssel mit einem rothen Fische darauf. Vor der rechten Ecke des Tisches, bereits an der vorderen geradlinigen Seite desselben, gewahren wir Judas: die linke Hand vor dem Munde, macht er mit der Rechten eine Bewegung auf Christus (oder den Fisch in der Schüssel?) hin. Der Verräther, in dessen Wesen eine gewisse Unruhe angedeutet scheint, geht, wie ich glaube, auf Christus zu, um aus seiner Hand den Bissen zu empfangen: es ist, wenn meine Auffassung richtig ist, der Moment zur Darstellung gekommen, da Christus nach dem Johannesevangelium das Wort spricht: „Der ist es, dem ich den Bissen eintauche und gebe“ (XIII, 26), worauf er den Bissen dem Judas reicht. In dieser Auffassung werde ich dadurch bestärkt, dass Christus auf unserer Miniatur sich an Judas zu wenden scheint.

Hier hätten wir also ein ächt byzantinisches Abendmahlsbild, welchem die Darstellung des vierten Evangeliums zu Grunde liegt. Damit verträgt sich auch der Text der Handschrift. Unter unserem Bilde finden wir zwar zuerst die Worte aus dem Evangelium Matthäi 26, Vers 20: „Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den zwölf Jüngern“ womit der Matthäustext, den wir auf der Seite vorher vom Vers 14 an finden, abgeschlossen wird. Es ist also in unserem Codex der Gang des Judas zu den Hohenpriestern, um ihnen Christus zu verrathen, so wie die Bereitung des Osterlammes nach Matthäus berichtet. Darauf aber setzt noch auf derselben Seite, auf der sich das Abendmahlsbild befindet, die Schilderung der Fusswaschung (wozu auf dem folgenden Blatte eine Miniatur) mit dem 3. Verse des 13. Kapitels des Johannesevangeliums ein. Diese Schilderung lässt sich bis zum Schlusse des 11. Verses verfolgen, also gewissermassen bis in das Vorspiel der Ankündigung des Verrathes hinein: im Vers 10 sagt Christus „. . . Auch ihr seid rein; aber nicht alle,“ und Vers 11 lautet: „Denn er kannte seinen Verräther; darum sprach er: Ihr seid nicht alle rein.“ Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass unser Codex ursprünglich auch die Fortsetzung des Johannestextes, also die Erzählung von der Bezeichnung des Verräthers enthalten habe; in diesem Falle wäre also unser Bild eine Illustration dazu.

Interessant ist es, dass die Miniatur die Bezeichnung des Verräthers durch den Bissen, den Jesus ihm reicht, mit der Einsetzung des Abendmahles, welche durch die bereits erwähnte eigenthümliche Haltung der

Hände seitens mehrerer Apostel zweifelsohne angedeutet ist, der Zeit nach zusammenfallen lässt, obgleich im Johannesevangelium von der Einsetzung des Abendmahles an dieser Stelle gar nicht die Rede ist. Unserer Miniatur nach ist der verhängnissvolle Bissen, den Judas empfängt, offenbar zugleich das Brod, das Christus bei der Einsetzung des Abendmahles seinen Jüngern reicht. Es ist von den Theologen viel darüber gestritten worden, ob man bei der Einsetzung des Abendmahles den Judas noch anwesend zu denken habe oder nicht. Der Urheber unserer Miniatur lässt den Judas auf das Unzweideutigste am Genusse des Abendmahles participiren und verfährt dabei der Tradition der älteren Kirche gemäss, sagt doch z. B. Chrysostomus in seiner Rede: de proditione Judae, über den würdigen Empfang des h. Abendmahles: „Hier sei kein Judas, der Betrug gegen seinen Nächsten im Herzen beherbergt, hier sei kein Bösewicht, keiner, der in seiner Seele das Gift der Laster verbirgt!“[78]) Ja selbst durch die Erzählung des vierten Evangeliums, welche, wie bereits bemerkt, der Einsetzung des Abendmahles an dieser Stelle keineswegs erwähnt, scheint, wie unwillkürlich hindurch zu schimmern, dass der dem Judas gereichte Bissen das Abendmahlsbrod sei. „Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn,“ heisst es im Ev. Joh. 13, 27, wodurch wir auf's Lebhafteste an die paulinische Warnung (1. Kor. 11, 29) erinnert werden: „Denn welcher unwürdig isset und trinket, der isset und trinket sich selber das Gericht.[79])

Eigenthümlich ist es, dass das, was im Vordergrunde unserer Miniatur vorgeht, eben die Episode mit Judas, wie es scheint, die Aufmerksamkeit der übrigen Apostel nicht auf sich zieht: von keinem derselben kann man mit Entschiedenheit sagen, dass er auf Judas hinsehe. Dieser auch sonst auf Abendmahlsbildern wahrzunehmende Zug mag theils mit einem Mangel im Charakterisirungsvermögen der Künstler zusammenhängen, theils aber auch seine Erklärung in der eigenthümlichen Beschaffenheit des Textes im vierten Evangelium finden: Nachdem Christus dem Judas den Bissen gereicht, ihn also auf das Bestimmteste als den Verräther bezeichnet hat (vgl. Vers 26.) spricht er (Vers 27) zu ihm: „Was du thust, das thue bald.“ Nach allem Vorhergegangenen sollte man doch denken, dass die Jünger vollständig begreifen müssten, worum es sich handle. Statt dessen heist es in V. 28 u. 29 weiter: „Das aber merkte Niemand von denen, die zu Tische sassen, wozu er es ihm sagte. Denn etliche meinten, weil Judas den Beutel hatte, so sage Jesus zu ihm: Kaufe was uns noth ist auf das Fest, oder er wolle den Armen etwas geben.“ Die Unklarheit der Erzählung mag der Unklarheit in so mancher künstlerischen Abendmahlsdarstellung zu Grunde liegen. So mancher

Künstler mag geglaubt haben, dem Texte am gerechtesten zu werden, wenn er die Episode mit Judas gewissermassen isolirte, so dass die übrigen Jünger ihr keine Aufmerksamkeit schenken. Nur so ist ihr Missverstehen der Worte Jesu erklärlich. Freilich aber wird durch diese Darstellungsweise dem Vorhergegangenen (Vers 21—26) Gewalt angethan.

Es ist wohl nicht zu kühn, wenn ich aus den bisher betrachteten historischen Abendmahlsbildern den Schluss ziehe, dass die byzantinische Kunst, wenn sie von streng kirchlichen, von Cultuszwecken absah, in der Regel die Ankündigung des Verrathes nach dem Matthäustexte darstellte, und zwar so, dass sie den Moment zum Ausgangspunkte ihrer Schilderung nahm, da Judas, der in die Schüssel greifend dargestellt wird, fragt: „Doch nicht ich, Rabbi?“ und Jesus darauf antwortet: „Du hast es gesagt!“ (Vers 25.) Riegel würde diese Darstellungsweise missbilligen: er sieht das eigentliche Erkennungszeichen (bei Matthäus) in dem gleichzeitigen Eintauchen Jesu und des Judas.[80]) Nun wollte aber Matthäus, wenn er Christus sagen lässt: „Der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat, der wird mich verrathen, (Vers 23), ohne Zweifel dieses ganz allgemein verstanden wissen, in dem Sinne, wie es bei Markus 14, 18 heisst: „Einer unter Euch, der mit mir isset, wird mich verrathen“ und bei Lukas 22, 21. „Die Hand meines Verräthers ist mit mir am Tische“ und im Psalm, wie er im vierten Evangelium 13, 18 citirt ist „Der das Brod mit mir isset, hat seine Ferse wider mich erhoben.“ Hätte Matthäus das betreffende Wort buchstäblich gemeint, so dass der Verräther durch das gemeinsame Eintauchen erkannt worden wäre, dann hätte ja Judas nicht erst später zu fragen brauchen: „Doch nicht ich Rabbi?“ und Christus hätte nicht zu antworten brauchen „Du hast es gesagt.“[81]) Allerdings aber mag die Bibelstelle vom gemeinsamen Eintauchen die byzantinischen Künstler zunächst auf den Gedanken gebracht haben, durch das Ausstrecken des Armes nach der Schüssel den Judas besonders zu kennzeichnen und sich dadurch das Charakterisiren dieses Jüngers zu erleichtern. Auch wollte man wahrscheinlich durch die Armbewegung des Judas besonders hervorheben, was ja auch in der That in jenem Matthäus-Worte vom Eintauchen und in den Parallelstellen der übrigen Evangelien liegt, dass nämlich der Verräther mit Jesu an einem Tische esse, mit ihm das Brod esse.

Auch hier bei dem historischen Abendmahlsbilde ist wie beim ceremoniösen eine Stelle im Malerbuche vom Berge Athos wohlgeeignet, das Princip, das sich uns aus der Zusammenstellung und Vergleichung einer ganzen Reihe von Denkmälern ergeben, zu bestätigen. Im §. 287, auf S. 199. der Schäfer'schen Ausgabe der Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς lesen wir:

„Ὁ μυστικὸς δεῖπνος," (das geheimnissvolle Mahl.) „Ein Haus und in demselben ist ein Tisch mit Broden, und Schüsseln mit Speisen, und ein Krug mit Wein und Becher. Und Christus sitzt an demselben mit den Aposteln. Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner Brust; und zur rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt und schaut auf Christum."

Dass aber die byzantinischen Künstler sich ausnahmsweise auch von der typisch gewordenen Darstellungsweise entfernten und ihrer individuellen Anschauungsweise Raum gaben, hat uns die zuletzt betrachtete Miniatur auf's Entschiedenste gelehrt. Ganz von selbst erledigen sich nach all' dem Gesagten Riegels Vorwurf: dass „die byzantinischen Werke jeden sachlichen Inhalt fallen lassen" und die von ihm als nothwendig bezeichnete Annahme: „dass der byzantinische Kunstgeist den Gegenstand niemals als eine geschichtliche Thatsache aufgefasst habe, das leere Ceremonienbild ohne Handlung und Empfindung scheint seinen Ansprüchen vollständig genügt zu haben."

Wohl aber müssen wir die von Riegel ohne Weiteres für byzantinisch gehaltenen Denkmäler, die ihn zu obigen Behauptungen verführt haben, einer genaueren Untersuchung unterziehen. Es liegt mir ob, meinen im Eingange gethanen Ausspruch zu erhärten: es sei kaum eines dieser Werke ächt byzantinisch. Diese Untersuchung wird uns ganz von selbst zu der Darstellungsweise des Gegenstandes durch die abendländische Kunst, und so zu einem für unser eigentliches Thema lehrreichen Vergleichungsobjekte, führen.

Die älteste unter den von Riegel als byzantinisch bezeichneten Abendmahlsdarstellungen ist ein Wandgemälde im s. g. Tempel des Bacchus (S. Urbano) in der Campagna von Rom, angeblich aus dem Jahre 1011. Obgleich Riegel (S. 10 und 11) den gegenwärtig traurigen Zustand dieser Bilder, der nur geringe Theile der Compositionen deutlich erkennen lasse, constatirt, obgleich er dem kleinen Umrissstich bei Agincourt[83]) gegenüber grosse Vorsicht anräth, scheint ihm doch „so viel ganz sicher zu sein, dass der künstlerische Gedanke dieses Werkes nicht klar und deutlich ist. Es scheinen (ihm) geheimnissvolle Hintergedanken und symbolisirende Neigungen den Künstler geleitet zu haben." Judas liegt vor der Vorderseite des viereckigen Tisches am Boden und streckt die rechte Hand gegen Christus aus. Es scheint, dass der Künstler den Moment hat darstellen wollen, da Judas den Bissen empfängt und dadurch als Verräther erkannt wird. Von einer Unklarheit sehe ich nichts in diesem Gedanken; ein symbolisirendes Moment und einen „geheimnissvollen Hintergedanken" kann aber Riegel höchstens in der isolirten

Stellung des Judas gefunden haben. Gerade diese Isolirung des Verräthers finden wir, wie weiter unten gezeigt werden soll, in der Regel auf älteren abendländischen Abendmahlsbildern, in unzweifelhaft ächten byzantinischen Darstellungen habe ich diese tendenziös symbolisirende Absonderung nicht gefunden. Wohl lernten wir eine byzantinische Miniatur aus dem 8. Jahrh. kennen, auf der Judas nicht unter den übrigen Jüngern liegt, sondern auf Christus zustrebt, hier ist er aber nicht als der Sünder aus der Reihe der Gerechten gestossen, sondern seine Isolirung ist ganz natürlich durch die Handlung (das Hingehen zu Christus, um den Bissen zu empfangen) motivirt. Auf allen übrigen von uns betrachteten byzantinischen Abendmahlsbildern fanden wir Judas mitten unter den übrigen Aposteln liegend oder sitzend. Ja, wo auf byzantinischen Bildern nicht nur Christus sondern auch die Apostel den Nimbus haben, fehlt derselbe auch dem Judas in der Regel nicht (wenn er auch oft schwarz erscheint); so dass der Herausgeber der Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς sagen konnte: „Bei uns (im Abendlande) sieht man an all' den Werken, auf welche der byzantinische Geist irgend einen direkten oder indirekten Einfluss übte, den Judas mit dem Nimbus.“[84]) Wo kein byzantinischer Einfluss stattfand, pflegte die abendländische Kunst den Judas durch die Nimbuslosigkeit von den übrigen Jüngern zu unterscheiden. So kann ich denn Riegel nicht Recht geben, wenn er in der Aussonderung des Judas einen bezeichnenden Zug der byzantinischen Abendmahlsdarstellungen sieht, den sie allerdings „mit den ältesten deutschen Werken gemein“ hätten. Es ist vielmehr diese Isolirung ausschliesslich der abendländischen Kunst eigen. Mit Recht hebt denn auch Pitra die Gewohnheit bei den Occidentalen hervor, den Judas nicht nur des Nimbus zu berauben, sondern ihn, gleichsam als excommunicirt, ausserhalb des Tisches darzustellen. In demselben Sinne hat die französische Archäologische Gesellschaft zur Erhaltung und Beschreibung der nationalen Denkmäler, gestützt auf die reichen Erfahrungen de Caumont's, sich ausgesprochen.[85])

Nur dann würde ich von meiner Behauptung abgehen müssen, wenn man mir nachwiese, dass die Darstellungen, die Riegel als byzantinisch bezeichnet und in denen Judas in isolirter Stellung erscheint, wirklich rein byzantinische Werke seien. In Bezug auf das Wandgemälde zu S. Urbano wird dieses schwerlich erwiesen werden können. Vielmehr hat es noch ein Merkmal abendländischen Ursprungs. In allen mir bekannten erwiesener Maassen ächt byzantinischen Abendmahlsbildern historischer Natur liegt oder sitzt die Tischgesellschaft um den halbrunden Tisch (das Sigma) und zwar so, dass Christus an der linken Ecke Platz ge-

nommen hat. Weiter unten werde ich zweifellos ächt abendländische Abendmahlsbilder vorführen, in denen wir hingegen den viereckigen Tisch finden. Diese Form hat nun aber auch das Bild in S. Urbano. Allerdings nennt Agincort die Fresken von S. Urbano „das Werk einer griechischen Schule zu Rom aus dem 11. Jahrhundert.“ Es ist dieses aber offenbar blos eine subjektive Meinung, zu welcher Burckhardt's Ansicht in entschiedenstem Gegensatze steht. Burckhardt sieht nämlich in den Wandmalereien zu S. Urbano „das früheste namhafte Denkmal“ einer „Kunstübung, welche man im Gegensatze gegen die byzantinische etwa als eine altlongobardische benennen mag.“ [86])

Vom Bilde in S. Urbano wendet sich Riegel zur Besprechung des etwa gleichzeitigen Thürreliefs von St. Germain-des-Près zu Paris. Hier ist Judas in langgestreckter knieender Stellung vor dem viereckigen, mit einem faltenreichen Tuche bedeckten Tische angeordnet und hat nach Agincourt[87]) und Riegel[88]) einen Kelch in der Hand, während nach Pitra[89]) die Spuren dazu berechtigen, die Situation so aufzufassen, als erhielte Judas den Fisch. Messmer[90]) ist, nicht ohne triftige Gründe dafür zu haben, geneigt, Pitra's Ansicht beizupflichten. Doch gesetzt auch, es wäre hier wirklich Judas mit dem Kelch in der Hand zur Darstellung gekommen, so ist nicht einzusehen, weshalb „man,“ wie Riegel behauptet, „gezwungen“ ist, „ihn symbolisch als den Kelch des Leidens aufzufassen, den der Verräther seinem Meister bereitet hat und in Bezug auf welchen Christus am Oelberg, wohin er sich sofort nach Beendigung dieses Mahles begab, die Worte spricht „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber.““ Vielmehr wird man vollständig Messmer's Meinung theilen müssen: „es ist der eucharistische Kelch und Judas naht heuchlerisch, wie ein Dieb, denselben zu empfangen.“ In ganz ähnlicher Weise fasst denn auch Engelhardt den Vorgang auf: Judas, „den sein Gewissen vom heiligen Mahle hätte fernhalten sollen, hat doch den Kelch des Heils in die Hand genommen. Der Herr weist auf ihn als den Verräther, und Staunen und Unwillen bemächtigt sich der entsetzten Jünger. So allein findet das Staunen der Jünger seine Erklärung und es ist dies nicht blos, wie Riegel will, ein äusseres Schema.“ [91])

Riegels Beweisführung bewegt sich der byzantinischen Kunst gegenüber in einem circulus vitiosus. Aus allerlei willkürlich in die von ihm für ächt byzantinisch gehaltenen Denkmäler hineingetragenen, zum Theil weit hergeholten mystisch-symbolischen Gedanken glaubt er, den, in apodiktischer Form ausgesprochenen, Schluss ziehen zu dürfen: „Dem byzantinischen Geiste kam es nicht auf einfache Darstellung von Thatsachen

an, vielmehr übertrug er seine Neigung, dogmatischen Geheimnissen bis in ihre feinsten Verborgenheiten, selbst mit Spitzfindigkeit und Sophisterei, nachzuspüren, auch in die Kunst. Im Kleinsten sehen wir so sich das Wesen des Ganzen spiegeln."[92]) Riegel merkt gar nicht, dass seine Beweisführung thatsächlich keine Induction sondern eine Deduction ist. Ihm steht der eben citirte Satz a priori fest, und damit er sich bewahrheite, müssen sich die nun einmal für byzantinisch gehaltenen Werke die willkürlichste symbolisch-mystische Auslegung gefallen lassen. Allerdings nennt Riegel das Relief von St. Germain-des-Près nicht ausdrücklich ein byzantinisches Werk; für den mystischen Kelch des Leidens aber, den er entdeckt haben will, wird natürlich der alte Sündenbock, der byzantinische Kunstgeist, verantwortlich gemacht: man habe bei dem betreffenden Relief dem von Byzanz ausgehenden Mysticismus gehuldigt. Nun hat aber das Relief von St. Germain-des-Près nichts gemein mit den von uns als ächt byzantinisch kennen gelernten Abendmahlsbildern: der Tisch ist nicht halbrund, Christus ist nicht an der linken Ecke gelagert, sondern sitzt hinter dem Tische in der Mitte der Jünger, Judas ist geflissentlich isolirt vor dem Tische angeordnet: alles Züge, die wir an einer Reihe unzweifelhaft ächt abendländischer Werke kennen lernen werden. Wir haben es mit einem Werke specifisch romanisch-abendländischer Kunst zu thun.

Dem Abendmahlsmosaik in S. Marco zu Venedig aus dem 12. Jahrhundert, das die Verrathscene nicht betont, vielmehr einfach Christus auf erhöhtem Stuhle mit den Jüngern beim Mahle zeigt, wobei Judas, ebenfalls erhöhet, dem Heiland gegenüber sitzen soll, wird von Riegel der Vorwurf gemacht: „in seiner Auffassung entferne es sich offenbar ganz vom Thatsächlichen und gehe in's Ceremonienbild über". In der Beschaffenheit dieses Bildes, von dem ich leider eine Abbildung nicht habe zu Gesicht bekommen können, erkennt der Verfasser natürlich wieder „die ganze geistige Schwäche der byzantinischen Kunst."

Nicht besser ergeht es dem Mosaik in dem gegen Ende des 12. Jahrh. erbauten Dome zu Monreale. Ohne Weiteres wird es als Repräsentant des Byzantinismus hingestellt; und doch muss ich, falls die Abbildungen bei Serra di Falco[93]) nicht trügen, Lübke vollständig Recht geben, wenn er bemerkt, dass sich zwar auch bei den Mosaiken von Monreale das byzantinische Element noch mehrfach einmischt, dass aber besonders in den geschichtlichen Darstellungen frisches Leben hervorbricht.[94]) Wir haben es eben wie bei so vielen mittelalterlichen Werken mit einer Mischung von morgenländischen und abendländischen Kunstelementen zu thun. Ein Blick auf die Darstellung des ersten Menschen-

paares z. B. genügt, um die Ueberzeugung zu wecken, dass dem Byzantinismus bei Weitem nicht die ausschliessliche Urheberschaft dieser Mosaiken zufällt. Was nun das Abendmahl betrifft, so sind: das Sigma, die Vertheilung der Apostel um die halbrunde Seite des Tisches, der Platz, den Christus an der linken Ecke einnimmt, entschiedene Reste der byzantinischen Darstellungsweise; wenn wir aber den Judas vorne in der Mitte des Tisches knieen sehen, zwingt uns das regelmässige Vorkommen dieser oder einer analogen Isolirung des Verräthers auf abendländischen Bildern, in der abgesonderten Stellung des Judas ein Produkt abendländischer Auffassung zu erkennen. Nun sehe ich allerdings nicht ein, woher dieser Anordnung die „mystische Beziehung zu Grunde zu liegen scheine, dass Christus, der erhaben und göttlich dargestellt wurde, auch den eigenen Verräther überwunden habe;“[95]) jedenfalls träfe aber dieser Vorwurf, wenn er gerecht wäre, nicht den „Byzantiner“ sondern den abendländischen Künstler, der gerade in diesem Punkte von der byzantinischen Tradition abgewichen ist.

Offenbar sieht Riegel in dem Abendmahle auf der berühmten ehernen Thür des Domes zu Benevent ebenfalls ein byzantinisches Werk; denn er bezeichnet es als dem Mosaik von Monreale „nahe verwandt“, welches letztere er aber entschieden als Produkt des Byzantinismus hinstellt. Nun aber werden wir nicht blos durch das abendländische Kostüm der Bischöfe auf jener Thür äusserlich auf's Abendland hingewiesen; es steht auch der romanische Stil der Erzthür von Benevent geradezu im Gegensatze zum byzantinischen. Mit Recht sagt Lübke von den über vierzig Scenen aus der Geschichte Christi, die uns hier geboten werden: sie seien „voll lebendiger Motive, ... ohne alle byzantinischen Anklänge, vielmehr in den gedrungenen Gestalten und den kräftigen lebensfrischen Zügen des romanischen Styles.“[96]) In der That hat das Abendmahlsbild hier von der byzantinischen Darstellungsart blos noch etwas rein Aeusserliches: den halbrunden Tisch, beibehalten. So fällt denn auch der Tadel, der in Riegels Worten liegt: „Irgend etwas Eigenes ist hier nicht ausgesprochen“[97]) nicht der byzantinischen Kunst zur Last.

Im schroffsten Gegensatze zu dem herben Tadel, den Riegel, von den eben betrachteten Abendmahlsbildern ausgehend, auf die gesammte byzantinische Kunst und deren Geist häuft, steht das hohe Lob, das er, an die Abendmahlsdarstellung auf dem Aachener Antependium anknüpfend, der deutschen Kunst zollt. Es liegt mir ganz ferne, den Ruhm der deutschen Kunst irgend schmälern zu wollen; hier ist aber Riegels exclusives Lob nicht am Platze; denn dieselbe Klarheit, die Riegel an dem „Gedanken der Composition, der auf's Deutlichste die Ankündigung des Verrathes

nach dem Texte beim Johannes ausspricht" rühmt,[98]) findet sich in den meisten mittelalterlichen abendländischen Darstellungen dieses Gegenstandes. Ausnahmsweise fanden wir denselben Moment nach dem Johannestexte auch in einer ächt byzantinischen Miniatur des 8. Jahrh. dargestellt. In der Regel aber hat, wie der Orient den Text des Matthäus, des Apostels des Ostens, so der Occident den des Johannesevangeliums der künstlerischen Darstellung der Verrathsankündigung zu Grunde gelegt.

Im Grossen und Ganzen hat aber das Aachener Antependium[99]) einen deutlicher ausgesprochenen byzantinischen Charakter als jene anderen Abendmahlsbilder (das Mosaik in S. Marco nehme ich aus), die Riegel im Gegensatz dazu als byzantinisch bezeichnet und tadelt. Auf dem Antependiumsbilde finden wir den halbrunden Tisch, an dessen linker Ecke Christus sitzt und die Hand leise erhebt, als bezeichnete er gerade den Verräther: ein Motiv, das uns unsere byzantinischen Bilder oft gezeigt. Aber auch die übrigen Tafeln des Antependiums weisen viel Byzantinisches auf: so namentlich diejenige, auf welcher das Gebet auf dem Oelberge dargestellt ist, wo wir Christus zweimal finden. Wir fügen auch noch aus'm Weerth's Bemerkung an: „(Der Salvator) hält in der Linken mit bedeckter Hand das Buch. Dieses Halten mit bedeckter Hand kehrt dann noch beim Engelsymbol des Evangelisten Matthäus und bei der Gestalt der Maria am Grabe wieder . . . Es ist eine byzantinische Hofsitte und constatirt sich dadurch ein Einfluss oder Zusammenhang byzantinischer Anschauungen."[100]) Nach all' diesem scheint es mir nicht, wie Riegel'n „ausser allem Zweifel, dass es eine deutsche Arbeit ist,"[101]) besonders, da es bekannt ist, dass in der Zeit der Ottonen, in die aller Wahrscheinlichkeit nach die Entstehung des Werkes fällt, vielfache Beziehungen zwischen Deutschland und Byzanz, deutscher und byzantinischer Kunst Statt fanden. Doch gebe ich gerne zu, dass, selbst wenn das Antependium von einem byzantinischen Meister oder doch unter starkem byzantinischen Einfluss gearbeitet ist, das Ankündigungsmotiv des Verrathes nach dem 4. Evangelium der abendländischen Uebung entstammen mag, wiewohl die Entgegennahme des Bissens (resp. der Hostie) mit der Hand (und nicht mit dem Munde) wieder stark an den Orient erinnert, und die durch die Handlung motivirte, nicht aber tendenziös gesuchte Isolirung des auf Christus zugeschrittenen (nicht aber vorne am Tische knieenden oder abgesondert sitzenden) Judas so wie die ganze Episode im Vordergrunde auffallend mit der byzantinischen St. Petersburger Miniatur aus dem 8. Jahrh. übereinstimmt.

Einen eigenthümlichen Eindruck aber macht es, wenn Riegel am Abendmahlsbilde auf dem deutschen Diptychon aus dem 14. Jahrh. im

Berliner Museum u. A. den Zug, dass Judas „mit seiner rechten Hand von einer Schüssel einen Fisch herunter reicht, womit offenbar eine symbolische Andeutung seiner That gegeben werden sollte“ als das Produkt „einer eigenen geistigen Thätigkeit,“ als selbstständigen neuen Gedanken ja als geistige, an Mystik streifende Vertiefung rühmt[102]) gleich darauf aber[103]) der byzantinischen Kunst, welche, wie wir sahen, diesen Zug wiederholt verwerthet hat, „auch auf dem Gebiete der Abendmahlsdarstellungen“ starren Schematismus vorwirft und mit grosser Bestimmtheit sagt: „sie lässt die Handlung und den seelischen Ausdruck bei Seite und stellt das Abendmahl ganz vorwiegend als Ceremonienbild hin.“

Noch bin ich den Beweis für meine Behauptung schuldig geblieben, dass in den älteren abendländischen Abendmahlsbildern in der Regel die Ankündigung des Verrathes nach dem Johannestext dargestellt sei und dass hier Judas fast immer geflissentlich isolirt erscheine.

Folgende Abendmahlsdarstellungen, auf deren mehrere Professor Messmer die Güte hatte, mich aufmerksam zu machen, mögen meinen Ausspruch rechtfertigen:

Das Abendmahl auf dem Schrein der sog. vier grossen Reliquien im Domschatze zu Aachen[104]) (um das J. 1225.) zeigt uns Judas an der Vorderseite des viereckigen länglichen Tisches knieend und aus Jesu Hand über den Tisch herüber den Bissen mit dem Munde empfangend. Nur Judas hat keinen Heiligenschein; denn den übrigen sichtbaren Apostelköpfen fehlt nur scheinbar der Nimbus. Wem sonst sollten die Heiligenscheine, deren ich auf der Abbildung bei aus'm Werth 11 (mit dem von Jesus 12) gezählt habe, zugehören?!

Auf dem Abendmahlsbilde des Berliner Diptychon[105]) (14. Jahrh.) finden wir ganz dasselbe Motiv: Christus steckt dem vor der langen Tafel ganz tief hockenden Judas den Bissen in den Mund.

Auf dem Berliner Gemälde kölnischer Schule[106]) (14. Jahrh.) „ist Judas ohne Heiligenschein mit hässlichem Kopfe und im Profil sich zeigend halb knieend vorn in der Mitte angebracht, und er empfängt von Jesus den Bissen.“

Dieselbe halb knieende Stellung hat der zum Empfang des gesegneten Brodes sich anschickende Judas auf dem Abendmahlsbilde des sog. Bernwardskelches[107]).

An dieser Stelle mag auch das Abendmahl auf einem aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. stammenden Tragaltar im Stifte Melk genannt sein.[108])

Hinter dem langen, mit einem faltenwerfenden Tuche bedeckten Tische sitzt Christus in der Mitte zwischen 11 Jüngern und reicht dem vor dem Tische stehenden Judas, der viel kleiner als die übrigen Apostel ist, den Bissen, den der Verräther mit der Rechten in Empfang nimmt, während er zu Jesus emporschaut.[109]) Die Darstellung ist roh, von einem der Handlung entsprechenden Ausdruck kann nicht die Rede sein, der Stil des Werkes ist ächt romanisch, die Figuren kurz mit grossen Köpfen.

Die Abendmahlsdarstellung auf dem Reliquienschrein des h. Andreas zu Siegburg (Anf. des 13. Jahrh.) zeigt uns wieder den vor dem viereckigen Tische kauernden Judas. An der Rückseite des langen Tisches ist Christus unter den übrigen Aposteln angeordnet. Er streckt die Rechte aus, als reichte er dem mit offenem Munde im Profil erscheinenden Judas den Bissen.

In einem dem 11. Jahrh. zugeschriebenen Evangelienbuche der Münchener Staatsbibliothek („Evangelia in Missa legi solita," Cod. c. pict. 52, cod. lat. 15903), das vom Nonnberg in Salzburg dahin gekommen ist, befindet sich auf Bl. 13. eine Abendmahlsdarstellung, auf welcher wieder der in der Mitte hinter dem ovalen Tische sitzende Jesus, an dessen Brust der jugendlich sanfte Johannes in ungeschickter Weise ruht, dem Judas, der auf einer Art Schemel vor dem Tische sitzt, über den Tisch hinüber den Bissen reicht. Zugleich fährt (dem Johannestext gemäss) ein schwarzes Teufelchen dem Verräther, welchem der Heiligenschein der übrigen Jünger abgeht, in den Mund. Leider ist gerade das Gesicht des Judas verdorben, doch scheint, so weit wenige Spuren einen Schluss gestatten, demselben ein heuchlerischer Ausdruck gegeben worden zu sein. Auf dem Tische sehen wir einen goldenen Kelch, noch ein zweites goldenes Gefäss, zwei Messer, mehrere Stücke Brod. Der Abend ist durch zwei Leuchter angedeutet.

Eine ähnliche Darstellung findet man in einem Bibelcodex aus dem 14. (13.?) Jahrh. derselben Bibliothek. Auf Bl. 24, b. des Cod. c. pict. 63 (Cod. lat. 835) sehen wir den viereckigen langen Tisch, hinter welchem Christus wieder in der Mitte Platz genommen. Ihm zu beiden Seiten sitzen 11 Apostel mit verschiedenfarbigen Heiligenscheinen. Christus hat, wie gewöhnlich, den Kreuznimbus. Er streckt die Rechte über den Tisch hinüber dem Judas entgegen, welcher (ohne Nimbus) mit geöffnetem Munde herbeischleicht. Auch hier wieder fährt dem Verräther ein Teufelchen, in Gestalt eines kleinen, grauen, vierfüssigen, mit Haaren bewachsenen Thieres, in den Mund. Auf dem Tische sehen wir zwei Brode (resp. Hostien) drei Messer, zwei goldene Schüsseln mit grünen Fischen darauf.

Erinnert in den Miniaturen des oben genannten Münchener Codex aus dem 11. Jahrh. noch Vieles an die byzantinische Kunst, die ja in jener Zeit einen so grossen Einfluss auf das Abendland und namentlich auch auf Deutschland übte, so haben wir es hier mit einem Werke wesentlich gothischen Charakters zu thun, der sowohl im Kostüm als auch in den Bewegungen, so namentlich des Kriegers auf Bl. 107, b. und der tanzenden Tochter der Herodias auf Bl. 66a, zu Tage tritt. Einige andere Miniaturen, so z. B. die Frauen am Grabe und die Ausgiessung des h. Geistes, weisen doch noch byzantinische Anklänge auf.

Nahe verwandt mit der zuletzt geschilderten Darstellung ist ein Abendmahl (aus der 2. Hälfte des 14. Jahrh.) in Kremsmünster, das im Jahrb. der Centralcommission zur Erf. und Erh. der Baudenkm. 1861, V, Taf. IV. (Text S. 15) publicirt ist. Während Christus dem vorne knieenden Judas das Brod reicht, fährt ein vierbeiniger Teufel dem Verräther in den Mund.

In einem Reiseberichte aus der Schweiz (Jahrb. f. Kunstw. 1871. Heft II, S. 116) schildert Rahn eine Abendmahlsdarstellung in der alten Kirche St. Georg am Eingange des Domleschgerthales (Canton Graubündten). Rahn hält dieses Bild für das bedeutendste unter den dortigen Wandgemälden. „Der gewählte Moment ist derjenige, wo Christus seinen Verräther bezeichnet. Er reicht ihm die verhängnissvolle Hostie über den Tisch, aber Judas scheint dennoch leugnen zu wollen, er erhebt seine Hände und betet den Heiland an."

Im Baierischen Nationalmuseum zu München (Saal III. der gothischen Abtheilung) befindet sich ein Teppich (14. Jahrh.), der uns wieder die bekannte Scene vorführt. Hier ist Judas durch die an einem Riemen hängende Geldtasche, das Fehlen des Nimbus und den heuchlerischen Gesichtsausdruck von den übrigen Jüngern unterschieden. Er sitzt mit offenem Munde da, und Christus reicht ihm die Hostie über den Tisch herüber.

Ein hierher gehörendes italienisches Abendmahlsbild aus romanischer Zeit finden wir am Hauptportal von S. Zeno zu Verona. In der dritten Reihe (von oben) auf dem linken Thürflügel ist Christus mit sieben Jüngern hinter dem langen Tische angeordnet, während Judas (in ganz kleiner Gestalt) vorne knieet und, wie es scheint, die Rechte gegen Christus hinausstreckt.[110])

Giotto (resp. Taddeo Gaddi?[111])) lässt auf dem Fresko von S. Croce in Florenz den Judas, der auch hier durch das Fehlen des Nimbus von den übrigen Jüngern unterschieden wird, in die Schüssel greifen; auf der kleinen Tafel in der Akademie zu Florenz ist Judas im Begriff

davon zu eilen geschildert. Ein drittes dem Giotto zugeschriebenes Abendmahlsbild, in der Münchener Pinakothek,[112]) steht den oben geschilderten Abendmahlsdarstellungen (nach dem Johannestexte) sehr nahe. Jesus, an dessen Brust Johannes ruht, reicht dem Judas, dem der Nimbus der übrigen Apostel fehlt, den Bissen, nach welchem der Verräther mit beiden Händen greift. Dagegen hat Giotto in der Madonna dell' Arena zu Padua der Abendmahlsdarstellung wieder den Matthäustext zu Grunde gelegt. Judas taucht die Hand in die Schüssel, deren Rand Christus mit der Rechten berührt.[113])

Doch für die Art und Weise, wie in einer bestimmten Zeit von einem bestimmten Volke oder einer Gruppe von Völkern ein Gegenstand aufgefasst und künstlerisch behandelt wurde, sind nicht so sehr die Schöpfungen hervorragender Meister, die, ihrem Genius folgend, sich kühn über die Tradition hinwegsetzen, bezeichnend, als vielmehr die Werke jener Durchschnittskünstler, deren Namen rasch in den Fluthen der Zeit untertauchen, jener Künstler, welche Kirchenwände, Portale, kirchliche Geräthschaften, Codices etc. mit ihren Dutzendarbeiten ausschmücken, wobei sie sich an die zu ihrer Zeit herrschende Anschauungsweise halten.

Kehren wir deshalb zu solchen ästhetisch unbedeutenderen, kunstgeschichtlich und ikonographisch aber nicht zu missachtenden Darstellungen zurück!

Ein Glasgemälde zu Bourges aus dem 13. Jahrh. zeigt uns Christus, der mit sechs Jüngern hinter dem langen Tische sitzt, einen Fisch dem vorne am Boden frech dasitzenden Judas reichen, der bereits einen zweiten vom Tische an sich gerissen hat.[114])

Eine ganz ähnliche Darstellung weist die Kirche zu Rouen auf, nur dass Christus hier mit neun Jüngern hinter dem Tische s t e h t und dem Judas, der in der Linken einen Fisch hält, den Bissen reicht. Nur Judas hat keinen Heiligenschein.

In ausdrucksvoller Weise ist dieselbe Scene auf einem Glasgemälde des strassburger Domes geschildert. Hier hat nur Christus den Nimbus. Die Linke hat er auf den trauernden Johannes gelegt; mit der Rechten steckt er dem tief am Boden sitzenden Verräther den Bissen in den Mund. Schrecken und Trauer haben sich der Jünger bemächtigt.[115]) Auf den drei zuletzt genannten Bildern ist Judas viel kleiner als die übrigen Figuren. Es ist eine verkümmerte Gestalt.

Auch eine schwedische Kirche besitzt eine hierher gehörende Darstellung, wie es scheint, aus dem 14. Jahrh. Eines der Wandgemälde in der Kirche zu Råda in Wermeland nämlich hat das Abendmahl zum

Gegenstande, das uns Christus mit sechs Jüngern am viereckigen Tische zeigt. Judas ist vorne knieend und den Bissen aus Jesu Hand empfangend dargestellt.[116])

So haben wir denn eine unschwer noch zu erweiternde Reihe abendländischer Abendmahlsbilder in Deutschland und Italien, Frankreich und Schweden kennen lernen, die in ganz übereinstimmender Weise die Ankündigung des Verrathes und die Bezeichnung des Verräthers nach dem Texte des 4. Evangeliums schildern, und sind in Folge dessen wohl berechtigt, diese Darstellungsweise als eine typische zu betrachten.

Ist die abendländische Kunst auch nicht so streng wie die morgenländische einer bestimmten Tradition oder kirchlich-künstlerischen Satzung gefolgt, so hat es ohne Zweifel doch auch im Abendlande etwas den Regeln der morgenländischen Malerbücher Analoges gegeben. Die völlige Uebereinstimmung von Kunstproducten so weit aus einander liegender Gegenden lässt sich kaum anders erklären.

Der Unterschied zwischen der Kunstentwickelung des Morgenlandes und des Abendlandes aber ist der, dass in der abendländischen Kunst sich je länger je mehr ein freierer, individueller Geist geltend machte, der die Künstler zu selbständigen originellen Werken trieb, während in der byzantinischen Kunst gerade im Gegentheil die Freiheit immer mehr beschränkt ward, bis die typische Auffassung die individuelle gänzlich überwucherte.

Deshalb kann es uns auch nicht wundern, dass wir schon früh in der abendländischen Kunst viel häufiger als in der byzantinischen Abweichungen von der als typisch erkannten Darstellungsweise des Abendmahles antreffen. Diese abweichenden Darstellungen sind unter einander sehr verschieden. Bald ist die einfache Thatsache des Abendmahles zur Darstellung gekommen, wie z. B. auf der Säule zu Gaëta, wo Christus und die Jünger in zwei Reihen übereinander hinter einer Tischplatte sitzen, auf der Brod und Teller liegen,[117]) und auf der Holzthür in S. Maria auf dem Kapitol in Cöln[118]) (Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrh.). Bald wieder ist die Einsetzung des Abendmahles, hier in freierer, dort in streng kirchlicher Weise, zum Ausdruck gekommen. Ein interessantes Denkmal letzterer Art findet sich als schöne Miniatur in einem französischen Codex etwa aus dem Ende des 13. Jahrh. in dem Manuskriptensaale der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg.[119]) Um einen langen Tisch sitzen Christus und die Jünger: Christus hinten in der Mitte, ihm zu beiden Seiten je 3 Apostel; vorne, dem Beschauer den Rücken kehrend, die sechs übrigen. Vor Christus steht ein grosser Kelch, über welchem eine Hostie schwebt, die er segnet. Wieder auf andern Denkmälern ist Judas

und die Ankündigung des Verrathes in eigenthümlicher Weise charakterisirt: so auf einer Miniatur im Wysehrader Codex, gegenwärtig in der Universitätsbibliothek zu Prag,[120]) aus dem 8., 9. oder 10. Jahrh. „Der Heiland sitzt in der Mitte der Apostel an einem langen viereckigen Tische, auf seinem Schoosse ruht die knabenhafte Gestalt des Johannes. Christus taucht eine Brodrinde in einen Becher; der im Vordergrunde allein sitzende Judas thut dasselbe und steckt zugleich mit der Linken einen Bissen in den Mund, in welchen ein rother Vogel — der böse Geist — hineinfliegt. Ausser dem Kelche stehen zwei pokalförmige Schüsseln, auf welchen Fische liegen, und ein kleiner Trinkbecher auf dem Tische.“ Der böse Geist, der nach dem Bissen in den Judas fährt, macht es höchst wahrscheinlich, dass auch hier wieder dem Miniator der Johannestext vorgeschwebt hat.

Eine eigenthümliche Mischung abendländischer und byzantinischer Elemente zeigt die Miniatur in einem langobardischen Codex aus dem 11. oder 12. Jahrh. in der Bodleyanischen Bibliothek.[121]) An der linken Ecke des Sigma sitzt Christus mit der Rolle in der Linken. Er allein hat den Nimbus. An ihn schliessen sich, um das Halbrund herum, die zwölf Apostel. Judas sitzt mitten unter ihnen, legt sich über den Tisch und streckt beide Hände gegen Christus hin aus, offenbar um von ihm den Bissen zu empfangen. Auf dem Tische zwei Schüsseln mit je einem Fische, noch ein anderes Gefäss und zwei hostienartige Gegenstände.

Auch auf dem Abgusse eines romanischen Elfenbeinreliefs im Bairischen Nationalmuseum zu München finden wir ausnahmsweise den Verräther, welchem Jesus den Bissen reicht, mitten unter den übrigen Jüngern. Oder ist hier die Einsetzung des Abendmahles gemeint?

Eine von byzantinischen Anklängen nicht freie Abendmahlsdarstellung aus dem Anfang des 11. Jahrh. findet sich ferner auf Bl. 105, b in dem schönen aus Bamberg stammenden Codex (Cimel. 57, cod. lat. 4452) der Münchener Staatsbibliothek. Christus sitzt links an der Ecke des ovalen Tisches; seine Stellung ist eine derartige, dass er halb gelagert erscheint. In der Linken hat er eine Rolle, mit der Rechten scheint er eine Rede zu begleiten. Von dem an der Brust Jesu ungeschickt liegenden jugendlichen Johannes ist nichts wahrzunehmen; neben Christus sitzt vielmehr ein Greis mit grauem Haar, der die Rechte wie erstaunt oder abwehrend empor hält. Ein Jünger hat die Hand am Fusse des Kelches; ein anderer hat ein Messer in der Hand; ein dritter steht aufrecht da und hat in der Linken einen Krug, in der Rechten einen Becher etc. Judas allein sitzt vorne auf einer Art Tabouret und greift mit dem Stifte(?), den er in der Rechten hat, in eine becherförmige

Schüssel. Auch noch eine andere Schüssel mit einem Fische darauf, ein einhenkeliger Krug, ein Messer, zwei Brode (oder Hostien?) sind auf dem Tische wahrzunehmen. Die auf Goldgrund gemalte Miniatur ist trefflich erhalten.

Es würde mich zu weit von meinem Hauptthema abführen, wenn ich noch fernere abendländische Abendmahlsbilder bespräche. Ich glaube erwiesen zu haben, dass auch im Abendlande eine Art der Abendmahlsdarstellung (eben jene nach dem Johannesevangelium mit Aussonderung des Judas) vorherrschte, neben welcher aber auch selbständige, durch die unter ihnen herrschende Verschiedenheit als Producte individueller Auffassung gekennzeichnete, Darstellungen einherliefen.

Wenn ich nach der Abschweifung auf abendländisches Kunstgebiet zum Schluss noch einmal zu der byzantinischen Kunst zurückkehre, so geschieht es, um, in ähnlicher Weise, wie beim ceremoniösen Abendmahlsbilde, nun auch auf den Zusammenhang der historischen Darstellungsweise mit der altchristlichen Katakombenkunst aufmerksam zu machen. Wer die im Halbkreise um Brode und Fische gelagerten Jünger (Fig. 1) mit den Miniaturen aus Gaënati und im brit. Museum (Fig. 5. und 6.) vergleicht, wird sich dieses Zusammenhangs bewusst werden. Sogleich fällt die Uebereinstimmung in der äusseren Anordnung auf: hier wie dort sind die Speisenden um das Sigma gelagert. Aber auch bezüglich des Ideengehaltes ist ein Zusammenhang wahrzunehmen. Vergegenwärtigen wir uns nochmals den Entwickelungsgang, den bereits die in den Katakomben zum Ausdruck gekommenen Gedanken verrathen! Auf's Deutlichste nahmen wir bei den Eucharistie-Bildern der Katakomben die Richtung vom Symbolischen auf's Historische wahr. An die Stelle jener schüchternen symbolischen Andeutungen des Abendmahles durch Brode und Fische oder durch Brode und ein Weingefäss auf dem Rücken eines Fisches war die Darstellung eines wirklichen Mahles getreten, und zwar, wenn de Rossi Recht hat, jenes ganz bestimmten, auf die Eucharistie bezüglichen Mahles nach dem Fischzug auf dem See Tiberias, bei welchem Christus sich den Jüngern offenbart (Ev. Joh. 21.) Nur noch ein Schritt zur Darstellung des Abendmahles selbst. Diesen Schritt that die Katakombenkunst nicht. Wohl fanden wir Christus in unzweideutigster Weise bei Gelegenheit jener, ebenfalls auf die Eucharistie zu beziehenden, wunderbaren Speisung des Volkes mit wenigen Fischen und Broden dargestellt. Wo aber die Jünger um das Sigma gelagert sind, fehlt (von dem fraglichen Bilde bei Perret abgesehen) jedesmal Christus.

In italienisch-byzantinischen Denkmälern des 6. Jahrh. (Apollinare nuovo und Domschatz zu Mailand!) fanden wir aber bereits das Abend-

mahl selbst dargestellt. Christus liegt mit den Jüngern zu Tische. Wir sind uns des Fortschritts bewusst, der hier in der Richtung auf das Historische gemacht ist. Noch aber ist kein ganz bestimmter Moment aus dem Verlaufe des Abendmahles hervorgehoben: es ist blos das letzte Mahl, das Jesus mit seinen Jüngern hielt, im Allgemeinen vergegenwärtigt. Doch lag es in der Natur der Sache, dass man dabei nicht stehen blieb, dass sich die Kunst des dramatisch wirksamen Momentes der Ankündigung des Verrathes, resp. der Bezeichnung des Verräthers, bemächtigte.

Wann die christliche Kunst diesen Schritt gethan, lässt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. So viel steht aber aus dem oben Mitgetheilten fest, dass bereits im 8. Jahrh. die Judas-Episode (nach dem Johannestext) von einem byzantinischen Miniator dargestellt wurde. Sollte man vielleicht aus diesem, unter den mir bekannten zweifellos byzantinischen Abendmahlsdarstellungen vereinzelt dastehenden Bilde schliessen dürfen, dass damals jene typische Schilderungsweise (nach Matthäus), wie wir sie in einer Reihe von Denkmälern zu beobachten Gelegenheit hatten, noch nicht im Schwange war, sondern etwa erst im folgenden Jahrhundert, welchem die Miniatur von Gaenati zugeschrieben wird, aufkam?

Den Verwaltungen der Kais. Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg und der Königl. Staatsbibliothek zu München, deren reiche Schätze an Miniaturen ich einer eingehenden Durchsicht unterwerfen durfte, fühle ich mich zu aufrichtigem Danke verpflichtet; nicht minder der Verwaltung des alt-christlichen Museums zu St. Petersburg für die Erlaubniss, dort befindliche, bisher nicht publicirte Werke durch den Holzschnitt zu veröffentlichen.

Anmerkungen und Ausführungen.

1) In meiner Besprechung des Buches von Dr. Stockbauer „Kunstgeschichte des Kreuzes," in v. Lützow's „Zeitschrift für bildende Kunst" 1871 Heft 3 und 4 machte ich (S. 89 und 118) darauf aufmerksam, wie die Kreuzigung bereits in sehr früher Zeit von der byzantinischen Kunst in verschiedener Art aufgefasst worden ist: wie der Gekreuzigte keineswegs immer mit dem Lendentuche bekleidet und in der bekannten ausgebogenen Stellung, sondern auch in aufrechter ruhiger Haltung (also lebend) und langem ärmellosen Gewande dargestellt worden. Zu den dort aus dem Lobkow'schen griechischen Psalter (9. Jahrh.) beigebrachten Beispielen dieser verschiedenen Darstellungsweise füge ich noch folgende hinzu: Die Kreuzigung in dem berühmten Codex Nr. 510 der Bibliothek zu Paris: „Die Predigten des h. Gregor von Nazianz." (2. Hälfte des 9. Jahrh.): Christus in langem Gewande und aufrechter Stellung. In derselben Weise ist der Crucifixus das eine Mal, nämlich auf Blatt 87, b. in dem griechischen Psalter vom Jahre 1066 (Brit. Mus.) dargestellt. „Der Heiland erscheint hier ganz aufrecht und noch lebend" . . . Er ist „bis auf Arme und Füsse in einen Purpurrock mit Faltenmotiven in Gold gekleidet." „Bei einer zweiten Darstellung der Kreuzigung, auf Bl. 96 b., ist Christus wie oben lebend, doch mit geringer Ausbiegung des Körpers und mit grossem weissen Lendentuche dargestellt." (Waagen. „Ueber byzant. Miniaturen" in der „Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst, herausgeg. von F. von Quast und H. Otte. 1856. Band I. S. 101 und 102.) Unter den von Ssewastjanow in den Klöstern des Berges Athos aufgenommenen, jetzt im Altchristlichen Museum zu St. Petersburg befindlichen Photographieen nach griechischen Miniaturen fand ich ebenfalls Crucifixe beiderlei Art, so z. B. in einem Psalter aus dem 9. oder 10. Jahrh. (s. Folio-Band 46. S. 84 und 92. Vgl. Folio-Band 45, S. 29. und 38.) In einem griechischen Evangelienbuche des 9. Jahrh., das sich im Kloster Gaenati im Kaukasus befand, leider aber untergegangen ist, war, wie eine treffliche Aquarell-Copie im altchristl. Mus. zu St. P. lehrt, der Gekreuzigte in gebogener Stellung, mit einem leichten, durchsichtigen Lendentuch bekleidet, dargestellt.

2) Es ist ganz naturgemäss, dass wir solche historische Darstellungen am häufigsten auf den noch vorhandenen altchristlichen Sarkophagen antreffen, da ja die meisten derselben erst aus der Schlusszeit der altchristlichen Kunst, dem 4. und 5. Jahrhundert, stammen. Ausser den bereits genannten Scenen finden wir hier die Tempelaustreibung, die Gefangennehmung, die Verleugnung Petri, Christus vor dem Hohenpriester, die Segnung der Kinder, den Hauptmann von Capernaum, die Erweckung der Tochter des Jairus, ja selbst Scenen aus der Apostelgeschichte.

Th. Gsell-Fels, Römische Ausgrabungen im letzten Decennium, Hildburghausen, 1870. S. 29.

3) Vrgl. Dr. J. Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes. Schaffhausen 1870; J. G. Müller, die bildl. Darstellungen im Sanctuarium d. christl. Kirchen. Trier 1835, S. 34, 35 und 65.

4) Vrgl. Dr. J. Hasemann, Griechische Kirche, in der Allg. Encyklop. d. Wiss. u. K. von Ersch u. Gruber Sect I. Th. 84. S. 59 u. 120; — Th. Harnack, der christl. Gemeindegottesdienst im apostol. u. altkath. Zeitalter. Erlangen 1854. S. 23. Augusti, Beitr. zur christl. Kunstgesch. und Liturg. Leipz. 1846, II, 64 ff.

5) G. B. de Rossi, Bulletino di archeol. crist. anno III., 1865 p. 76. — J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense, t. III., p. 576, Nr. 71. — Desbassayns de Richemont, Les nouvelles études sur les catacombes rom. Paris 1870, p. 394. Abbildung bei de Rossi, Roma sotter. t. II. tab. XV.

6) Matth. 14, 13—21 und 15, 29; 32—39. — Marc. 6, 30—44 und 8, 1—10. — Luc. 9, 10—17. — Joh. 6, 1—15.

7) Ueber den symbolischen Zusammenhang der wunderbaren Speisungen mit dem Abendmahle vrgl. Joh. 6, 51; Spicil. Solesm. t. III, p. 525, seq.; Bull. d. arch. cr. III. p. 75; dann auch, was D. Fr. Strauss, Leben Jesu, für d. d. Volk bearb. 1864, S. 496, ff. über den Zusammenhang der wunderbaren Speisungen mit ähnlichen Wundern des alten Testaments einerseits und mit dem Abendmahle andererseits sagt.

8) Vrgl. J. Becker, die Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches auf den Monumenten der Katakomben. Breslau 1866.

9) Tertullianus: „Nos pisciculi secundum *ΙΧΘΥΝ* nostrum J. C." De Baptism, C. I. bei Pitra, Spicil. Sol. III. p. 527, wo auch eine Reihe anderer hierher gehörenden Stellen alter Kirchenlehrer.

10) Eine Darstellung letzterer Art auf einem 1862 in Modena ausgegrabenen Steine, abgeb. bei de Rossi, Bull. III, 76.

11) Bull. I, 1863. p. 38., wo auch eine Abbildung. Fernere Abbildungen bei Aringhi, Roma subt. t. II. p. 623; Boldetti, Osserv. sui cemet. p. 516.

12) Abgeb. bei de Rossi, Rom. sott., t. I, tab. VIII. Vrgl. Desbassayns de Richemont, Les nouv. ét. p. 337—341; Gsell-Fels, Röm. Ausgr. S. 63.

13) Abgeb. bei de Rossi, Rom. sott. t. II, tab. XVI.

14) Dergl. vorbildliche Scenen aus dem alten Testament kommen bekanntlich in der altchristlichen Kunst häufig zur Darstellung. Ich erinnere an Jonas, wie er vom Wallfische verschlungen und dann wieder ausgespieen wird (als Hinweis auf die Auferstehung); Daniel zwischen den Löwen; die drei Jünglinge im Feuerofen; Noah in der Arche etc.

15) Siehe Gsell-Fels a. a. O. 51.

16) de Rossi, Roma sott., t. II. p. 340—342, u. tab. XIV, XV, XVI, XVIII.

17) Joh. 21. — Es ist das letzte Mal, dass Jesus sich den Jüngern (es sind ihrer sieben, darunter Petrus) offenbart. Petrus sagt zu ihnen: „ich gehe fischen." Nach vollbrachtem Fischfang treten sie an's Land und sehen über dem Kohlenfeuer Brod und Fische. Jesus nimmt das Brod, giebt es ihnen und ebenso die Fische. Besonders eingehend handelt de Rossi von der Darstellung der Eucharistie in den Katakomben in dem 12. Capitel des 2. Bandes seiner Roma sott.

18) Abgeb. bei Bosio, Rom. sott. p. 349, 391, 395, 447.

19) Die Agapen oder Liebesmahle, von denen bereits in der 1. Epistel Pauli

an die Korinther 11, 33 und in der Apostelgeschichte 2, 46 und 6, 2 die Rede ist, waren in altchristlicher Zeit eine sehr verbreitete Sitte. Hier kam der Gemeinsinn der alten Christengemeinden in schöner Weise zum Ausdruck. Reich und Arm betheiligte sich an diesen ursprünglich einfachen Mahlzeiten, zu welchen die Vermögenden für die Aermeren von ihren Vorräthen beisteuerten. Anfangs wurde am Schlusse dieser Liebesmahle, zu denen man Abends zusammenkam, zu Jesu Gedächtniss gebrochenes Brod und der Kelch herum gereicht, wobei vielleicht schon in sehr früher Zeit die bei den Synoptikern und Paulus angeführten Einsetzungsworte Christi angewendet und als Hauptmomente die Gedanken seines Todes hervorgehoben wurden. Erst später tritt die Abendmahlsfeier gesondert auf. Im Anfange des zweiten Jahrhunderts wurde sie (nach Harnack) mit dem homiletischen Gottesdienste verbunden. Nachdem das Christenthum zur Staatsreligion erhoben worden, blieben die Liebesmahle, in deren Feier sich schon mancherlei Missbräuche eingeschlichen hatten, nur noch als Mahlzeiten für die Armen bestehen. Bereits zu Anfang des 5. Jahrh. galten sie mit wenigen örtlichen Ausnahmen als eine Sitte der Vorzeit. Siehe Hasemann a. a. O. S. 34 und 121. — K. Hase. Kirchengesch. 6. Aufl. 1848. S. 70 u. S. 156. — Harnack a. a. O. S. 10 u. S. 29. Augusti, Beitr. zur christl. Kunstgesch. u. Liturg. Leipzig 1846, II, 44 u. 45, 72.

20) Zwei der interessantesten Mahlesdarstellungen in den römischen Katakomben sind diejenigen im Bilderkreise des Coemeterium des Praetextatus. Die Ansichten der Forscher über diese Bilder gehen auseinander. Die Einen — so R. Garrucci (Les mystères du syncrétisme phrygien dans les catacombes romaines de Prétextat, in Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, red . . par Ch. Cahier et A. Martin. Vol. IV, Paris 1856) und Perret, (l. c. I, 68—74 Abbild. auf tab. LXX, LXXI, LXXII, LXXIII. und LXXIV. des 1. Bandes) — fassen den ganzen Bilderkreis als heidnisch auf. Garrucci meint, die kleine Grabkammer, in welcher sich die Darstellungen befinden, habe mit den christlichen Coemeterien in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft nichts zu thun. Es sei blosser Zufall, dass sich hier ein heidnisches Grab so dicht bei den christlichen finde. Er behauptet, sogar noch Spuren von Vorrichtungen bemerkt zu haben, mittelst deren die Christen das heidnische Grab, auf das sie zufällig gestossen, den Augen der Gläubigen verschlossen hätten. Andere Gelehrte, so Bottari (Roma sott. t. 3 p. 111, 218) und Raoul-Rochette (Mém. de l'acad. des inscr. t. 13 p. 146 suiv.) halten alle vier Bilder ihrem Ursprunge nach für christlich; wieder andere, so F. W. Unger, (Christl.-gr oder byzant. Kunst in der Allg. Encykl. d. Wiss. u. K. v. Ersch u. Gruber I. Sect. Th. 84. S. 377 u. 378) sehen in den betreffenden Bildern eine Vermengung von christlichen und heidnischen Bestandtheilen.

Das erste Bild zeigt uns sieben Priester hinter einem Polster zu einem Gastmahl gelagert. Auf dem Tische sehen wir u. A. einen Fisch und Brode. Der Eine der Tischgenossen ist, wie eine Inschrift lehrt, der Sabazespriester Vincentius. Ohne Zweifel haben wir es hier mit einem heidnischen Cultusmahle zu thun. Eine zweite Darstellung zeigt uns unter dem Bilde des Raubes der Proserpina den Tod der Vibia, der Gemahlin des Vincentius oder, nach Garrucci, der Stifterin oder des Vorbildes der Sabazes-Sekte zu Rom. Auf einem dritten Bilde gewahren wir Pluto und Proserpina, die hier Abracura genannt ist, zu Gericht sitzend. Vibia wird von Merkur herbeigeführt. Das vierte Bild stellt ein heiteres Mahl der von den Guten (den Göttern?) Gerichteten oder gerecht Erfundenen, „bonorum judicio judicati", dar, zu welchen die als würdig befundene Vibia durch den Angelus bonus geführt wird.

Dieses Hauptbild hält Unger für entschieden christlich: der Angelus bonus ist ihm der gute Engel im christlichen Sinne; die Amphore, das Brod in der Mitte des Tisches und der Fisch sind ihm die bekannten christlichen Symbole; die drei Jünglinge vorne (auf der Abbildung bei Garrucci trägt der eine derselben eine Schüssel herbei, welche auf der bei Perret fehlt) hält Unger für die Armen, welche bei den Agapen von den Reichen gespeist wurden: er meint, sie lesen hier nach dem bekannten Gleichnisse die Brosamen auf, die von der Reichen Tische fallen, es seien also darunter diejenigen gemeint, die, noch im Heidenthume befangen und in keine Mysterien eingeweiht, verlangend draussen stehen. Garrucci hält die drei Jünglinge für Diener, von denen der Eine einen Vogel auf einer Schüssel hereinträgt; die Bezeichnung Angelus bonus glaubt er allerdings dem Christenthum entnommen, was ja auch keineswegs unmöglich war, da in der Kaiserzeit eine Mischung der verschiedensten Religionen stattfand und es nachgewiesen ist, dass so manche heidnische Culte Anleihen beim Christenthume machten. So spricht z. B. Justin (Apol. I, 66) davon, dass bei den Mithra-Geheimnissen eine dem Abendmahle nachgeahmte Feier stattfinde. (Harnack. a. a. O. S. 18. Vrgl. auch Schnaase, Gesch. d. b. Künste III .2. Aufl. 1869. S. 75; Unger a. a. O. 311.) Das Bild stellt dem Pater Garrucci ein heidnisches himmlisches Mahl vor; das Bekränzen, das in der Darstellung eine Rolle spielt, ist ja beim antiken Mahle etwas sehr Gewöhnliches. Den Kranz, den der Eine der Festtheilnehmer in die Höhe hält, glaubt Garrucci für die Vibia als besonderen Lohn bestimmt. Danach wäre es derselbe Kranz, den der Angelus bonus für die Vibia in der Hand hält. Der Nachbar der Vibia macht die bekannte antike Geste des Bedauerns, wahrscheinlich darüber, dass ihm der Kranz nicht auch zu Theil geworden.

21) Desbassayns de Richemont, a. a. O. 394; Bosio, Rom. sott. p. 245, 331, 363, 367, 373, 515, 569. Bosio schwankt bei der Erklärung des häufig vorkommenden Bildes, das uns einen Mann zeigt, der mit einem Stabe das Brod in den vor ihm stehenden Körben berührt, zwischen dem wunderthuenden Christus und Moses mit dem Manna. Ueber den Zusammenhang der mosaischen Mannaspeisung mit dem Abendmahle siehe auch Strauss, a. a. O. S. 497 und 498.

22) Desbassayns de Richemont, a. a. O. 395.

23) Abbildungen bei Aringhi, Roma subterranea, Lib. II. cap. X., pp. 183, 185, 191, 195, 197, 199. — 254, 347 etc. Bei de Rossi, Bullet. 1865. p. 69. Ders. Sarkophag bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. 2. Aufl. 1869. III., 91. — Lübke, Gesch. d. Plastik. 2. Aufl. 1871. S. 330. Vrgl. auch die von J. R. Rahn. (Ein Besuch in Ravenna, in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. I., 178) beschriebene Darstellung auf der Rückseite der Kathedra des Bischofs Maximianus (546—52.)

24) Bullet. 1865. p. 57—64, mit Abbildung; 73—77.

25) Ibid. 74.

26) Ibid. 75.

27) S. die Stellen bei J. Ch. W. Augusti, Beiträge zur christl. Kunst-Gesch. und Liturgik. Leipzig 1841. I. 113, 128, 167. II. 72, 82, 84, 105. Vrgl. H. Otte, Handb. d. kirchl. Kunst-Archäologie. 4. Aufl. Leipzig 1863, S. 162.

28) S. Augusti, a. a. O. I. 110.

29) Ebend. I. 120 ff.

30) Ebend. II. 92. — Nili epist. lib. IV. ep. 61.

31) Dr. Joh. Georg Müller, die bildl. Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen vom fünften bis zum vierzehnten Jahrh. Trier 1835.

32) S. Müller, a. a. O. §. 16, §. 10. — Hierher gehörende Darstellungen finden sich in Rom in S. Cosma e Damiano, (Müller, 50, Abbild. bei Schnaase, a. a. O. III, 200, Agincourt, Peint. I, tab. 16 Nr. 9, Gutensohn u. Knapp, die Basiliken d. christl. Roms Taf. 42) 6. Jahrh.; S. Prassede (Müller 55 und 56 nebst Abbild., eine fernere Abbild. bei Crowe und Cavalcaselle, Gesch d. ital. Mal., deutsche Ausg. v. Dr. Max Jordan. I, S. 45.); S. Cecilia (M. 57); S. Maria in Domnica (jetzt meist in Navicella gen.) auf dem Tribunenbogen (M. 58), während in der Absis Maria die Hauptstelle einnimmt, die drei zuletzt genannten aus dem ersten Viertel des 9. Jahrh.; S. Marco (M. 58 u. 59) zweites Viertel des 9. Jahrh. Von nicht mehr bestehenden Kirchen enthielt aller Wahrscheinlichkeit nach S. Agata in Subura (zweite Hälfte des 5. Jahrh.) ein hierher gehörendes Absidenbild. Die einzelnen Figuren auf einer Zeichnung in der Vatican. Bibl. und danach bei Ciampini abgebildet. Auch die nach einer Zeichnung bei Ciampini bekannte Darstellung in der Absis der Basilica Siciniana oder S. Andreas in Barbara (nach Müller wahrscheinlich aus dem 6. oder 7. Jahrh.) ist hier zu erwähnen. Verwandte Darstellungen sind die an dem Triumphbogen in S. Lorenzo bei Rom (s. Schnaase, a. a. O. III, 566, wo auch eine Abbild.) und in der Chornische von S. Teodoro am Fusse des Palatin, ebend. 567, ersteres Mosaik aus dem Ende des 6. Jahrh., letzteres muthmaasslich aus derselben Zeit.

33) S. Müller, a. a. O. §. 8. — Augusti, Bericht des Paulinus von Nola über die Einrichtung und Ausschmückung christl. Kirchen in dessen: Beiträge zur chr. K. u. Lit. I. 147—179. — Paulin. Epist. XXXII ad Severum. Edit. Paris. 1685. 4. t. I. (in anderen Ausgaben als Ep. XII; oder nach anderen als Epist. lib. II. ep. IV.)

34) S. Schnaase, a. a. O. III, 200 u. 201.

35) So in Cosma e Damiano, S. Prassede, S. Cecilia, S. Marco.

36) S. Gagarine, Cauc. pittor. Erklärung zu Taf. XLVIII.

37) S. Augusti, a. a. O. II, 72. — П. С., Общій церковно-славяно-россійскій словарь (P. S., Allgemeines kirchenslavonisch-russisches Wörterbuch) St. Petersb. 1834, II, 1130.: Рипида (ῥιπίδιον) — ein rundes, an einem langen Griffe befestigtes Cherubsbild, das der Diakon während der Liturgie über den heiligen Gaben schwenkt.

38) S. *С. П. Крыжановскій*, О древнемъ воздухѣ (покровѣ) хранящемся въ Рязанской крестовой церкви, въ Извѣст. Имп. археол. общ. (S. P. Kryshanowski, Ueber das Altartuch in der Kreuzkirche zu Rjasan, in den Nachrichten der Kais. archäol. Gesellsch.) St. Petersb. 1859 I, 299, n. 4.

39) Augusti, a. a. O. I, 119; II, 106, 107.

40) Die Kirche der h. Muttergottes zu Akhtala ist nach Grimm's (Памятники христ. архит. въ Грузіи и Арменіи) (Denkmäler der christl. Architektur in Grusien und Armenien) St. Petersb. 1866, p. 5) Muthmaassung im 14. Jahrh. entstanden.

41) Vrgl. Закревскій, Описаніе Кіева (Sakrewski, Beschreib. Kijews) 2. Aufl. 1868 und Крыжановскій, Кіевск. мозаики, въ Записк. Имп. археол. общ. (Kryshanowski, die Kijew'schen Mosaiken, in d. Memoiren der Kais. Archäol. Gesellsch.) St. Peterb. 1856, VIII, 235 ff.

42) S. ebend.

43) S. Муравьевъ, Письма съ востока (Murawjew, Briefe aus dem Orient) angeführt von Kryshanowski, a. a. O.

44) Abbild. auf Bl. 11 des Atlanten zu Sakrewski, Beschr. Kijews.

45) Sakrewski, a. a. O. S. 802.

46) Bullet. anno III, 1865, p. 75.

47) Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übers. v. G. Schäfer, Trier 1855. S. 399.

48) Ebend. S. 236 §. 361.

49) Ebend. n. 3. und §. 287, n. 3 S. 200.

50) Abbild. bei Sulpiz Boisserée, Ueber die Kaiserdalmatica in der Peterskirche, i. d. Abhandl. der Münchener Akademie Band III, Abthl. 3. S. 555, bei Didron, Annales archéol. I, p. 152 ff, bei Schnaase a. a. O. III, S. 263 (nur die eine Hälfte.)

51) Die berühmte Inschrift von Autun, die von de Rossi und anderen Forschern als ein Ausfluss der griechisch-gallischen Schule des h. Irenaeus († 202) betrachtet wird, ladet die Gläubigen ein, begierig den ἰχθύς zu essen, welcher ihnen auf die Hände gelegt werden würde.

Σωτῆρος δ'ἁγίων μελιήδεα λάμβανε βρῶσιν,
Εσθιε π(ε)ινάων ἰχθὺν ἔχων παλάμαις

s. Desbassayns de Richemont, l. c. 388 u. 389.

52) Schnaase, a. a. O. S. 262—265.

53) Da ich die Kaiserdalmatika nicht im Originale gesehen, enthalte ich mich eines selbstständigeren Urtheils über die muthmaassliche Zeit und den Ort ihres Entstehens, theile aber die Meinung Prochorow's, eines fleissigen Forschers auf dem Gebiete russisch-byzantinischer Kunst und Kostümkunde im Auszuge mit. Die Stelle findet sich in einer Note zu der russischen Uebersetzung des Boisserée'schen Aufsatzes über die Kaiserdalmatika, in der von dem genannten Archäologen herausgegebenen Zeitschrift „Христіянскія Древности и Археологія" (Christliche Alterthümer und Archäologie) St. Petersb. 1864, Buch 3. S. 47. Aus dem Charakter der Stickerei und dem Schnitte des Gewandes glaubt Prochorow schliessen zu dürfen, dass diese Dalmatika, oder richtiger, dieser Sakkos, frühestens aus dem 15., vielleicht sogar erst aus dem Anfange des 16. Jahrh. stamme. Ferner ist er der Ansicht, dass die Dalmatika nicht in Byzanz verfertigt sei; eher sei anzunehmen, dass griechische Künstler sie in Italien unter katholischem Einflusse gefertigt, oder dass italienische Künstler sie nach griechischen Mustern copirt hätten. Dieses werde durch folgende Umstände erwiesen: das Brod beim Abendmahle sei in der Form katholischer Hostien dargestellt; die beiden geflügelten Kreise unter den Füssen des thronenden Christus (in der Darstellung der Wiederkunft), welche in der östlichen Kirche mit einer Menge „Augen" versehen würden, seien hier missverstanden; in der Darstellungsweise der Evangelistensymbole, der Haltung der rechten Hand des Erlösers, der Dornenkrone auf dem Kreuze, mache sich eher der occidentale als ein orientalischer Charakter geltend; am deutlichsten seien aber die Anzeichen occidentaler Herkunft in den Figuren zu Füssen des Erlösers, in deren Kronen und Gewändern.

54) Riegel, a. a. O. S. 41.

55) s. K. H. Тихонравовъ, Шитая пелена XV. вѣка въ Суздальскомъ Рождественскомъ Соборѣ, въ Извѣст. И. археол. общ. (K. N. Tichonrawow, Eine gestickte Decke aus dem 15. Jahrh. in der Roshdestwenski-Kathedrale zu Ssusdal, in den Nachrichten der K. Archäol. Ges.) St. Petersb. 1859, I, S. 213.

56) S. Kryshanowski, Ueber d. Altartuch i. d. Kreuzkirche zu Rjasan, i. d. Nachr. d. K. arch. Ges. St. Pet. 1861 II, 297 ff.

57) s. Busslajew's Aufsatz über die russische Heiligenmalerei in der Publication

des Vereins für alt-russische Kunst in Moskau: Сборникъ на 1866 годъ изданный обществомъ древне-русск. искусства, p. 62

58) Die Aquarellcopie befindet sich auf S. 30 des Foliobandes Nr. 45 im altchristl. Museum der St. Petersburger Akademie der Künste. Sie gehört zu der schönen Sammlung der vom verstorbenen Ssewastjanow vom Berge Athos mitgebrachten Copieen und Photographieen. Ueber die Bedeutung dieser Sammlung vrgl. A. Springer i. d. Aufsatze „Schnaase's Geschichte der bildenden Künste" in v. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst. 6. Band 1871. S. 262, 263. u. meinen Aufsatz: „Ein Gang durch die öff. Sammlungen der St. Pet. Akad. d. K." St. P. 1871.

59) s. H. Otte. Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie. 4. Aufl. Leipz. 1863. S. 180.

60) Waagen, a. a. O. S. 106.

61) Auch sonst findet man auf Abendmahlsdarstellungen der geschilderten Art hinter den zwölf Aposteln noch andere Personen, so z. B. auf der Kopie einer grusinischen Miniatur im altchristlichen Museum zu St. Petersburg, wo hinter den je sechs Aposteln noch je zwei Männer in Priestertracht wahrzunehmen sind.

62) Eine Lithographie nach dieser Zeichnung findet sich bei Busslajew: Историческіе очерки (Historische Umrisse) S. 201, im Aufsatze über die byzantinische und altrussische Symbolik nach Handschriften vom 15. bis zum Ende des 16. Jahrh.

63) N. Rothmiller, Der kath. Gottesdienst. Innsbruck 1856. S. 98, angeführt von Riegel, a. a. O. 46.

64) Riegel, a. a. O. S. 44.

65) Ebend. S. 71.

66) s. Rahn, Ein Besuch in Ravenna, in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstwissensch. 1868. I, 279—281. Vrgl. Schnaase, a. a. O. 204, 205.

67) Labarte, Histoire des arts industriels, Paris 1864. I, p. 43; Vrgl. Schnaase, a. a. O. 224, n. 2. — Auf tab. VI. des Labarte'schen Album's ist gerade diejenige Platte abgebildet, auf der das Abendmahl sich nicht findet. Abgüsse nach beiden Platten hat die Arundel Society, veranstaltet.

68) Abbild. bei Perret, a. a. O. I. tab. XXIX. u. XXIX. bis. — Text Band VI, 32.

69) Der Fürst G. G. Gagarin, Vicepräsident der Kais. Akademie der Künste in St. Petersburg, wurde auf seiner Reise im Kaukasus auf den schönen Pergament-Codex aufmerksam und erbat ihn sich leihweise zum Kopiren der Miniaturen. Nach der Rückgabe in's Kloster zu Gaenati ist leider der Codex mit andern Schätzen daselbst untergegangen. S. Прохоровъ, Христ. древн. и арх. (Prochorow, Christl. Alterth. u. Archäol.) St. Pet. 1863, Buch 10. S. 83, n.*

70) s. den Artikel „Passah" bei Ersch und Gruber, Encyklop. III. Sect. Theil 13, S. 92. Vrgl. Engelhardt, Die künstlerischen Darstellungen des h. Abendmahles in: Christl. Kunstblatt, 1. Jan. 1871, Nr. 1. S. 11. „Soll . . . die Schüssel selbst auf dem Bilde dargestellt worden, . . . so hat der Künstler zu beachten, dass in derselben ein Brei sich befand, der aus Datteln, Feigen, Nüssen und andern Süssigkeiten bereitet war und ziegelfarbig sein musste, um an die ägyptischen Ziegeln zu erinnern.

71) Waagen, a. a. O. S. 100.

72) Jacobi Sirmondi opera varia, tom. IV, Venetiis MDCCXXVIII, p. 477. fig. 1. In der Pariser Ausgabe vom J. 1696 p. 665.

73) Dass es sich in der That um eines der Wandgemälde in S. Angelo in Formis handelt, schliesse ich daraus, dass die nach Crowe und Cavalcaselle I, 56

am Architrav des grossen Portals dieser Kirche befindlichen Verse auch von Sirmond bei Gelegenheit seines Abendmahlsbildes beigebracht werden. Auch zählen Crowe und Cavalcaselle unter den Wandmalereien in S. Angelo in Formis ausdrücklich ein Abendmahl über dem Hauptportal auf.

74) Abbild. bei Sirmond. p. 477 fig. 2, (resp. 665). Sirmond handelt ebend. p. 472, 473; 477—480 von dem Bilde bei Capua so wie von denen im Pariser Codex. Vrgl. Pitra. Spicilegium Solesm. III, 578, Nr. 121.

75) Spicil. Sol. 578. NoNo. 122. 123, 124.

76) Eine kurze Beschreibung dieses Codex in paläographischer Beziehung in: Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque imperiale publique. S. Pétersb. 1864, Nr. CV, p. 60. Das Abendmahlsbild befindet sich auf Bl. 60a.

77) s. ebend. Nr. XX, p. 13. Wir finden hier eine kurze Aufzählung der Miniaturen des betreff. Codex so wie einige Bemerkungen paläographischer Natur.

78) s. Engelhardt, a. a. O. S. 7; s. auch Piper, Einleitung in die monument. Theologie. Gotha 1867. S. 168.

79) Vrgl. Strauss, a. a. O. 546.

80) Riegel, a. a. O. S. 34.

81) s. dieselbe Auffassung bei Engelhardt, a. a. O. S. 10 und 11.

82) Riegel, a. a. O. S. 88.

83) Agincourt, Peinture. T.XCV.

84) Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, übersetzt v. Schäfer S. 236 n. 3. Vrgl. S. 199 u. 200.

85) Pitra Spicilegium, 579. — Bulletin monumental . . . . dirigé par M. de Caumont, tome 9. p. — 452 „M. de Caumont parle ensuite de la manière dont la cène est reproduite à Vouvant. Les douze apôtres y compris J. C. sont accompagnés d'un treizième personnage qui n'est point assis avec les autres, mais qui se trouve du côté opposé de la table. Ce personnage serait-il Judas? M. de Caumont a déjà observé à Bordeaux et dans un grand nombre d'autres localités, en France et en Allemagne, sur un parcours de plus de 200 lieues, la cène représentée de la même manière. Dans des monuments de diverses époques souvent séparée par 5 siècles de distance, Judas occupe toujours la même place. La société pense, que ce personnage est Judas, et cette opinion est confirmée par M. Ménard qui après examen du dessin de Vouvant, montre que ce treizième personnage tient entre les mains un objet dont la forme lui parait celle d'une bourse. Sans doute c'est la bourse qui contient le prix du sang du Sauveur.“

86) J. Burckhardt's Cicerone, 2. Aufl. bearb. v. Dr. A. v. Zahn, S. 739.

87) Agincourt, Sculpture T.XXIX.

88) Riegel, a. a. O. 12.

89) Spicilegium, 579. Nr. 137.

90) J. A. Messmer's Besprechung des Riegel'schen Buches „Ueber die Darstellung des Abendmahles,“ im Bonner Theolog. Literaturblatt 1870. S. 381.

91) Engelhardt, a. a. O. S. 7.

92) Riegel, a. a. O. S. 14.

93) Serra di Falco, Il Duomo di Monreale, tav. VIIII.

94) Lübke, Grundriss d. Kunstgesch. 4. Aufl. S. 378.

95) Riegel, a. a. O. S. 14.

96) Lübke, Gesch. d. Plastik, 2. Aufl. S. 300.

97) Riegel, a. a. O. S. 15.

98) Ebend. S. 10.

99) Abbild. bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. Taf. 34. — Das Berliner Museum besitzt einen Gypsabguss des Kunstwerks.

100) E. aus'm Weerth, a. a. O. Band II, S. 92.

101) Riegel, a. a. O. S. 9.

102) Riegel, a. a. O. S. 17. u. 19.

103) Ebend. S. 19.

104) Ebend. S. 15. Abbild. bei E aus'm Weerth, a. a. O. Taf. 36. 39. — Abguss im Berliner Museum.

105) Riegel, 17. — Berliner Museum. Kleinere Kunstwerke: Nr. 874.

106) Riegel, 17, 18. — Berl. Mus. Gemäldegallerie Nr. 1224.

107) Abbild. bei Kratz, Dom von Hildesheim. Vrgl. Messmer, a. a. O. 381.

108) Publicirt von Dr. K. Lind in d. Mittheil. d. K. K. Central-Commission zur Erforsch. u. Erhalt. d. Baudenkmale Wien 1870. März-April S. XXX ff. „Zwei merkwürdige Tragaltäre im Stifte Melk." Abbild. auf Taf. II, f.

109) So muss ich nach der Abbildung die Scene fassen, nicht aber wie Lind, der den Judas gleichzeitig mit Christus in die Schüssel greifen lässt.

110) Abbild. bei J. Gailhabaud, L'Archit. du V. au XVII. s. Vol. II. pl. XIII.

111) Ich kann mich hier mit der Frage nach der Urheberschaft der drei folgenden Werke nicht befassen, verweise statt dessen auf Crowe und Cavalcaselle, Schnaase, Burckhardt, Riegel.

112) Münch. Pinakothek. Cab. XX. Nr. 556. S. R. Marggraff, Die ältere k. Pinakothek zu München, S. 233.

113) S. Riegel 23 ff, der den Moment anders auffasst.

114) S. Pitra, a. a. O. p. 579, Nr. 139. Abbildung bei Martin et Cahier, Monographie de la Cathédrale de Bourges, premierè partie, Vitraux du XIII. siècle, pl. V, p. 190.

115) Martin et Cahier, l. c. Etude XII; Et. XIV.

116) Abbild. in: Monuments scandinaves du moyen age, dessinés et publiés par N. M. Mandelgren, Paris 1862. pl. XIX. Eglise d'Amnehårads-Råda en Suède (Wermeland.)

117) Denkm. d. Kunst d. Mittelalt. in Unteritalien von H. W. Schulz, herausgeg. v. F. v. Quast Taf. LXIV. Text: Band II. S. 141.

118) Abbild. bei E. aus'm Weerth a. a. O. Taf. XXXX. Text: Band II, 142 ff.

119) Eine kurze Beschreibung des Codex nebst einer Notiz über die Geschichte desselben in: Musée de l'Ermitage Impérial, S. Pet. 1860. p. 35. La Bible historiaux, translatée en franchois de la paraphrase latine de Pierre Comestor.

120) Joh. Erasmus Wocel, Miniaturen aus Böhmen in d. Mitth. der K. K. Centralcommission etc. Jahrg. 1860. Band V, S. 10 ff.

121) Abbild. bei Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—1845. Lombardic Manuscripts.

Nachtrag.

Seit der Abfassung meines Aufsatzes über die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst habe ich das betreffende Mosaik in S. Marco zu Venedig gesehen. Hinter einem langen geradlinigen Tische werden wir zehn Jünger gewahr, von denen der Eine (vielleicht Judas?) die Hand auf oder über dem Tische ausgestreckt hält (etwa nach der allerdings ziemlich weit entfernten Schüssel?) In der Ecke links vor dem Tische ist Christus sitzend angeordnet, neben ihm Johannes, der sich zu seiner Brust neigt. Vor dem rechten Tischende sitzt der zwölfte Apostel, der keineswegs Judas zu sein braucht, wie Riegel meint. Es scheint, dass hier die Einsetzung des Abendmahles zur Darstellung hat kommen sollen: Christus hat nämlich in der Linken ein Brod, mit der Rechten segnet er. Die meisten Jünger richten ihre Blicke auf Jesus. Dass die Darstellung „in's Ceremonienbild übergehe", kann ich nicht finden.

In wie weit wir es mit einem ächt byzantinischen Werke zu thun haben, ist schwer festzustellen, da an den Mosaiken in S. Marco viele Generationen gearbeitet haben und hiebei dem abendländischen Einflusse Thür und Thor offen stand. Vielleicht nirgends lässt sich eine so tief gehende Mischung byzantinischer und abendländischer Kunstelemente wahrnehmen wie gerade in Venedig. Die Werke des Lorenzo von Venedig, des Stefano Pievan di S. Agnese und des Niccolò Semitecolo in der Akademie bieten sehr lehrreiche Beispiele dieser bis in die Zeit der Bellini reichenden Vermengung. So vermag ich denn auch nicht das Abendmahlsbild in S. Marco als vollgültigen Repräsentanten ächt byzantinischer Kunst anzuerkennen, obgleich es durchaus wahrscheinlich ist, dass es nicht minder, als die übrigen älteren Mosaiken der Kirche griechischen Künstlern seine Entstehung dankt.

Die Formgebung ist byzantinisch, auch manche Eigenthümlichkeiten in der Anordnung: so der Platz, den Christus am linken Ende des Tisches einnimmt, dann die Heiligenscheine um die Köpfe aller Apostel, mit Einschluss des Judas, erinnern an die von uns angeführten byzantinischen Darstellungen. Der lange Tisch statt des halbrunden aber deutet dann doch wieder auf die abendländische Uebung hin.

Eine ächt byzantinische Abendmahlsdarstellung besitzt S. Marco in dem betreffenden Bildchen der Pala d'oro: Hier finden wir alle früher erwähnten Merkzeichen wieder; das „Sigma", Christus links zu Tische liegend, Judas nach der Schüssel greifend, in welcher ein Fisch.

Die Kirche besitzt auch ein modernes Abendmahlsmosaik (im linken Querschiff, rechts). Hier finden wir merkwürdiger Weise die ceremoniöse Darstellung wieder. In der Mitte das Ciborium, unter welchem auf dem Altar der Kelch mit der darüber schwebenden Hostie; Christus, — zwei mal —, je zwölf Jüngern hier das Brod dort den Wein reichend. Obgleich die Formgebung mit der byzantinischen Kunst nicht das Mindeste gemein hat, so hat doch der Urheber des Werkes ohne Zweifel die Auffassung einer früheren, wahrscheinlich einstmals an derselben Stelle befindlichen, byzantinischen Darstellung entlehnt.

Ueber den Anonymus der linkshin gewandten Profilköpfe.

Offener Brief an den Herausgeber.

Verehrter Herr und Freund!

Durch die viele Mühe, welche Sie an die von mir verworfenen Pseudo-Dürerzeichnungen wandten, haben Sie mich eigentlich zu Dank verpflichtet, da diese Arbeit vielmehr noch mir selbst obgelegen hätte. Meine Dürer gewidmete Reisezeit ist aber stets so beschränkt, dass sie für die ächten Werke des Meisters nicht ausreichen würde, wollte ich bei den zahllosen falschen und gefälschten Dingen länger verweilen, als zur negativen Erkenntniss gerade nothwendig ist. Ich konnte daher auch die Dürer zugeschriebenen Porträtzeichnungen in Bamberg und Berlin nicht mit derselben Sorgfalt und Ausdauer prüfen, wie Sie es gethan haben; weiss auch nicht, ob mich Fassung und Geduld dabei nicht verlassen hätten. Aber auch von den in der Eile festgehaltenen Beobachtungen wollte schliesslich nur Weniges in den engen Rahmen einer gelegentlichen klein gedruckten Recension passen.

Indem Sie nun das von mir Versäumte nachgeholt haben, hatten Sie, verehrter Freund! dabei auch auf's Neue die Gelegenheit zu erfahren, „mit wie unverantwortlich leichtem Herzen" wir in der sogenannten Kunstwissenschaft nachbeten, was uns die ersten besten Vorgänger überliefert haben, mit wie schwerem Herzen aber man sich dazu entschliesst, sich von der alten Fabel loszusagen.

Daher denn auch die nachgerade stereotypen Erscheinungen, unter denen die Beseitigung einer solchen falschen Ueberlieferung sich vollzieht. Für die Vertheidiger der gefallenen Grösse, für Kämpfer mit offenem freien Blick ist die Rückzugslinie eine gegebene. Ihre erste Etappe ist die Einräumung, dass das Werk des Meisters blos beschädigt und so in seinem Glanze nur verdunkelt sei. Ist auch diese Position nicht mehr

zu halten und sieht man sich genöthigt den Namen des grossen Meisters aufzugeben, dann sucht man wenigstens den äussern Zusammenhang mit demselben nach Möglichkeit zu wahren und findet darin eine Entschuldigung des früheren Irrthums. Die neue Parole lautet dann, das Werk sei allerdings nicht von dem bisher genannten Meister, aber diesem doch so stilverwandt und überhaupt so vortrefflich, dass es des Meisters wohl würdig wäre. Die Entgegenhaltung eines solchen zum Theil subjectiven Geschmacksurtheiles kann den Angreifer leicht lahmlegen, und wenn er klug ist, geht er nicht weiter darauf ein, sondern überlässt das Uebrige den heilsamen Wirkungen der Zeit.

So begnüge denn auch ich mich bei jenen Pseudo-Dürerzeichnungen vollständig mit Ihrem Resultate, dass „an Dürer selbst zu denken kein Grund vorliege“ und dass ohne äussere Gründe Niemand darauf verfallen wäre, ihm dieselben zuzuschreiben, also auch weder Sie noch ich. Wenn Sie dabei Dürer blos als „einen bestimmten Namen aus der grossen Menge tüchtiger Kräfte“ kennzeichnen, muss ich freilich eingestehen, dass ich bisher dieser Schaar von Dürer Ebenbürtigen nicht auf die Spur gekommen bin; doch ich erkläre dies blos deshalb, damit mein Stillschweigen über diesen Passus nicht etwa als Zustimmung gedeutet werden könnte. Nach wie vor lebe ich ja der Ueberzeugung, dass es bei aller Strenge gegen Dürer und bei aller Milde für den neuen Anonymus nimmer gelingen werde, die Beiden in eine Linie zu bringen. Haben Sie mir nur Dürern losgegeben, dann sollen Sie mich in allem andern was nunmehr blos den „Anonymus der linkshin gewandten Profilköpfe“ betrifft, sehr nachgiebig finden, so viele Hände und so viele Schriften Sie auch immer an denselben unterscheiden mögen.

Ich sprach blos von der sogenannten Kanzleischrift des vorigen Jahrhundertes in den Namenaufschriften, bezweifelte deren Richtigkeit und erwies an einigen schlagenden Beispielen die Unmöglichkeit ihrer Zulassung.

Sie nahmen die Sache viel genauer vor, wiesen eine Anzahl der Berliner Aufschriften gar dem 19. Jahrhundert zu und gestanden ein, dass die grössere Hälfte der übrigen Namen aus Dürer's Tagebuch der niederl. Reise herausgeschrieben und somit gleichfalls gefälscht sei, während Sie für den Rest ein höheres Alter beanspruchen. Dieser gründlichen Unterscheidung gegenüber bekenne ich allerdings blos ein sehr unbestimmtes Urtheil nach dem beiläufigen Durchschnitt gefällt zu haben. Nun ein Zusammenwerfen der von Ihnen unterschiedenen Namensschriften lag wohl um so näher, als dieselben gar nicht in einer Handschrift ge-

schrieben sind, sondern in Buchstaben, welche den, seit dem 15. Jahrhunderte constanten, gothischen Drucklettern nachgebildet wurden. Diese aber waren im 16. Jahrhunderte längst nicht mehr im gewöhnlichen Gebrauch, sondern blieben nur mehr kalligraphisch gezeichnete oder gemalte stationäre Ausnahmen. Freilich aber eigneten sie sich besser dazu, ein höheres Alter zur Schau zu tragen und Zeitunterschiede zu verwischen, als irgend eine Cursive.

Dem Berliner Ulrich von Hutten wird daher auch durch die genaueste Wiedergabe seiner Namensschrift wenig aufgeholfen. Freilich Ihr Gewährsmann „constatirt die Uebereinstimmung des wegen der Aehnlichkeit von Thausing besonders angezweifelten Hutten“ und ich war erstaunt Ihr feines kritisches Gewissen so schnell befriedigt zu sehen. Da nun mein Blick und mein Urtheil einem gleichen Vertrauen bei Ihnen nicht begegnet, so wäre ich bass in Verlegenheit, dem etwas entgegen zu stellen, wären nicht zufälliger Weise zugleich mit Eye's Behauptung von sehr competenten Seiten Anfragen um Aufklärung des folgenden Sachverhaltes an mich gelangt, ich citire wörtlich: „Keines der in Holz geschnittenen und zum Theil sicher ächten Porträts stimmt auch nur im Geringsten mit dem Kopfe überein, der im Kupferstichkabinet von Berlin als von Dürer gezeichnetes Conterfei Huttens gilt und als solches auch von Böcking dem Herausgeber Hutten's, angenommen wurde . . . . . Ist die Zeichnung wirklich von Dürer und welche Anhaltspunkte finden sich, sie für ein Huttenbild auszugeben? dass sie letzteres sei, muss ich auf Grund jener authentischen Bilder entschieden bestreiten.“ So Dr. Julius Meyer brieflich am 28. Febr. 1871, und auf mein Ersuchen von jenem seinem Urtheil öffentlich Gebrauch machen zu dürfen, erhalte ich von demselben folgende Bestätigung:

München, 22. Okt. 1871.

Verehrter Herr und Freund!

Ich stehe nicht an, Ihnen anheim zu geben, von der betreffenden Stelle meines Briefes vom Anfang dieses Jahres den von Ihnen gewünschten Gebrauch zu machen, wenn ich selbst auch an der Polemik gegen Herrn von Zahn in der Dürer-Handzeichnungsfrage natürlich keinen Antheil nehmen möchte. Ich kann nur auf's Neue bestätigen: Sämmtliche Bildnisse Hutten's in den Originalausgaben seiner Schriften — ich glaube, ich habe diese sämmtlich durchgesehn und genau verglichen — welche in drei verschiedenen Typen, die aber denselben Mann erkennen lassen, bestehen, haben mit der im Berliner Kabinet befindlichen, als Hutten bezeichneten angeblichen Dürer-Zeichnung auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit. Anderer Knochenbau, offenbar auch andere Gestalt, ganz anderer Ausdruck u. s. f.: während gar nicht zu zweifeln ist, dass jene verschiedenen Holzschnitte, so mittelmässig sie

auch sind, doch als ächte Bildnisse den Ritter selber geben. Mit den feundlichsten Grüssen

Ihr ergebener
Julius Meyer.

Indessen finden Sie die Fundorte der authentischen Bildnisse Hutten's zusammengestellt in der jüngst erschienenen neuen Auflage seiner Biographie von David Friedrich Strauss, Seite 128 Note. Von Porträten der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich sind zwei aus den Glasgemälden der Frauenkirche zu Brou in Bresse aus den Jahren 1501—1528 in Farbendruck veröffentlicht. Sie begegnen den beiden Jugendbildern an der Spitze der Bände I. und II, von De Quinsonas: Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche. Paris 1860. Diese Hinweise blos für den Fall, dass Sie doch nachträglich noch die Aussprüche Ihres Augenzeugen prüfen wollten, der ja gar in jenem gefälschten Conterfei der Erzherzogin Margarethe „die bekannten Züge des habsburgischen Stammes" entdeckt haben will. Sind wir aber einmal bei so wohlfeilen Gründen angelangt, dann wäre es wohl nur ein Leichtes, alle seit dem Jahre 1500 bis ehegestern in Nürnberg gefälschten Medaillen als ächt zu constatiren.

Doch Sie haben ja auch Spuren einer älteren Handschrift auf einzelnen Blättern entdeckt, z. B. auf dem „Seitz Pfintzing" im Museum zu Weimar. Ein alter Lexicograph vermuthlich hätte darauf geschrieben: „Rosen Kunz von der" und ich habe allerdings in Weimar etwas von Schriftzeichen auf dem Blatte gesehn was Ihrem Facsimile ähnlich ist, aber immer noch recht herzlich wenig mit der Ihnen doch so genau vertrauten Schrift Dürer's und seiner Zeitgenossen gemein hat. Und diese unbeschreibliche Carricatur, deren Hals einen grösseren Durchmesser hat als der Schädel, so dass man es für ein Leichtes hält, den letzteren durch den ersteren hindurchzustülpen wie einen Handschuh, was sollen wir nur damit in der Kunst anfangen? Man sieht es diesem, wie ja auch den übrigen Köpfen an, dass sich deren Urheber nicht sowohl an der Natur, als vielmehr an der flachen Modellirung von Medaillen und Kupfern nach römischen Imperatorenbüsten begeistert hat, und hier hat er wahrlich das kühnste Ideal eines Vitellius an Missverhältniss weit übertroffen. Es ist diess eine rohe Form der Renaissance, deren auch der schwächste der Dürer nahestehenden Schüler nimmer fähig gewesen wäre.

Gleichwohl räume ich Ihnen, verehrter Freund! nun ein, dass das Substrat der ganzen Fälschung bis in's 16. Jahrhundert, ja vielleicht bis gegen dessen Mitte zurückreichen könne. Freilich erscheint meinen Augen eine Sache blos darum, weil sie älter ist, noch nicht für besser. Und

warum sollte sich nicht auch im 16. Jahrhundert irgend ein jugendliches Mitglied der Familie Pfintzing oder sonst ein ihr verwandter Nürnberger Dilettant dieser linkshin gewandten Profilköpfe schuldig gemacht haben? Allerdings stossen da sogleich neue Bedenken gegen die orthodoxe Geschichte der Zeichnungen auf: Woher kommt denn der „Abt" Melchior Pfintzing? Auf Vorschlag Kaiser Maximilians vom 17. April 1512 ward dieser sein Secretär zwar zum „Probst" von S. Sebald ernannt, 1521 zum Probst von St. Alban und Dechant von St. Victor in Mainz, dass er aber niemals „Abt" gewesen war, hätte eine ihm nahestehende Persönlichkeit von damals jedenfalls besser gewusst, als Ihr Nürnberger Gewährsmann von heute; und dieser Probst Melchior Pfinzing wieder ist ein Sohn jenes Seiz Pfinzing, hier alias „Kunz von der Rosen."

Entschuldigen Sie die historischen Stichproben, welche nun einmal nicht zu den Profilzeichnungen passen wollen. Das Versteckenspielen mit den verlorenen und verwechselten Unterschriften hilft den Bildnissen nicht nur nicht auf, sondern raubt ihnen auch noch den letzten Werth, den sie etwa als schwache historische Behelfe für die Localgeschichte Nürnbergs hätten beanspruchen können. So aber steht man stets nur auf's Neue vor der dunkeln Frage Sinn: Wess' ist das Bild und die Unterschrift?

Doch, wie gesagt, Sie haben Recht, das ursprüngliche Material der Fälschung für älter zu halten, als mich der traurige Augenschein anfangs lehrte. Und da Sie ein so lebhaftes Interesse für den „Anonymus der linkshin gewandten Profilköpfe" an den Tag legen, ich selbst aber kaum mehr auf denselben zurückkommen dürfte, so gebe ich Ihnen hiemit noch Preis, was mir mein hochverehrter Freund Oberbaurath B. Hausmann in Hannover über die Wasserzeichen der Bamberger Dürerfälschungen mittheilt, die er im Jahre 1856 zu diesem Behufe untersucht hat. Er schreibt am 26. Februar 1871 und hat wohl nichts dagegen, dass ich es hier veröffentliche: „Das Aufkleben der ausgeschnittenen Köpfe auf andere Papierblätter machte zwar das Erkennen der Wasserzeichen sehr schwierig, bei der grösseren Zahl sogar unmöglich, doch konnte ich folgende in meinem Werke über die Dürer'schen Wasserzeichen abgebildeten deutlich erkennen, als:

1) die hohe Krone bei mir Nr. 4 und 21 auf den Blättern, welche Heller unter den Nr. 20, 22, 25, 41 verzeichnet, und bei mehreren andern mit der Jahreszahl 1521 bezeichneten.
2) den stehenden Hund, bei mir Nr. 13, (Heller nennt ihn pag. 21 einen Bären) auf den Blättern, welche Heller unter Nr. 21, 23, 43 und 46 aufführt.

3) den Anker im Kreise, bei mir Nr. 7, auf dem bei Heller unter Nr. 46 verzeichneten Blatte und ein paar andern, welche die Jahreszahl 1520 tragen.

Diese Papierzeichen, welche, ausser bei Holzschnitten und Kupferstichen Dürer's, auch bei seinen Handzeichnungen sehr häufig vorkommen, beweisen freilich nichts in Beziehung auf die Originalität der fraglichen Zeichnungen, dagegen dürften sie doch ein sicherer Beleg dafür sein: dass diese Fälschungen schon zu Dürers Zeit gemacht sein müssen, denn nach der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sind mir diese Wasserzeichen niemals vorgekommen."

Daraus, dass ich Ihnen hiemit selbst Waffen ausliefere, mögen Sie ersehen, dass mir, gleich Ihnen, an dem Durchdringen der historischen Wahrheit mehr liegt als an der Aufrechthaltung subjectiver Meinungen. Dass Dürer in allen Arten Sculpturen, Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten von seinen Lebzeiten an bis auf unsere Tage, zumal in Nürnberg, reichlich gefälscht wurde, wissen Sie so gut wie ich. Ob jene, Dank unserer Bemühung, jetzt anonymen Zeichnungen den Namen Dürers gleich mit auf die Welt brachten oder ob sie erst später und wann sie etwa auf denselben getauft wurden, das wissen wir nicht. Das aber wissen wir, dass sie nur diesem Namen ihr Ansehn und unsere Beachtung verdanken. Dieses grossen Namens entkleidet, werden sie sich zweifelsohne bald in jenen vergessenen Winkel der Kunstgeschichte verlieren, wo so mancher „celeberrimo maestro: Anonimo" den Schlaf der Gerechten schläft.

Mit Hintansetzung aller abweichenden Geschmacksurtheile können wir Beide uns ja über die Thatsachen völlig vertragen.

Von meinem ausschliesslich Dürer zugewandten Standpunkte liegt mir vor allem daran, anerkannt zu wissen, dass diese Profilzeichnungen nicht von Dürer herrühren und nichts mit dem Meister gemein haben. Als Dürerzeichnungen sind dieselben dann jedenfalls falsch. Sie sind nicht etwa blos unächt, sondern gradezu Fälschungen, ob sie nun gleich ursprünglich gefälscht oder aber später zu Dürerzeichnungen umgefälscht wurden. Der Charakter absichtlicher Fälschung kömmt ihnen darum zu, weil Dürer's Monogramm und die Personen-Namen aus seinem Niederländischen Tagebuche auf ihnen angebracht wurden — doch offenbar fraude et mala fide.

Das Alles werden Sie mir, verehrter Freund! zugeben müssen, selbst wenn sie die Ausschneidung der Conturen an den Profilköpfen blos als harmlosen Zufall ansehen wollen. Anderseits kann ich nicht läugnen, dass auch ein als Dürer oder Holbein falsches, gefälschtes oder umge-

fälschtes Werk als die Arbeit eines X oder Y ächt genannt werden könne, da doch irgend Jemand überhaupt es wirklich gemacht haben muss. Lassen Sie mir also die Genugthuung, das Werk Dürers von einem schweren Ballaste befreit zu wissen, so wie ich wiederum Ihnen die Freude gönne, den „Anonymus der linkshin gewandten Profilköpfe" aus dem Nichts erschaffen zu haben.

Schliesslich nochmals meinen besten Dank für Ihre Unterstützung! In der Hoffnung dass es uns auch noch weiterhin vergönnt sein werde, im Dienste einer eben so heilsamen als dringend gebotenen Kritik zusammen zu wirken, bin ich in unveränderter Freundschaft und Hochachtung

Ihr aufrichtig ergebener

Wien, im October 1871. **Moriz Thausing.**

Nachschrift des Herausgebers.

Obigen Bemerkungen gegenüber muss ich feststellen, dass ich mich in meiner Untersuchung, abgesehen von dem Portrait des Kunz von der Rosen in Weimar, auf die Identität der Bildnisse überhaupt nicht eingelassen und deshalb von Eye bez. des Hutten nur citirt, keineswegs als Gewährsmann angeführt habe. Es erledigt sich hierdurch die Anspielung auf das „ungleiche Vertrauen in Blick und Urtheil", dessen ich mir nicht bewusst war. Im Uebrigen kann ich doch nicht umhin, das Uebersehen des Styl-Unterschiedes zwischen Zeichnungen des XVI. und XVIII. Jahrhunderts für bedenklicher zu achten, als Thausing thut; ich würde mir sonst nicht erlaubt haben, einen tadelnden Ausdruck gegen ihn zu brauchen, wo ich mich selbst des Irrthums zeihen musste: die Zeichnungen früher für ächte Dürers gehalten zu haben.

Hans Holbein der Aeltere und Hans Baldung Grien
unter den Handzeichnungen zu Kopenhagen.

Im Jahre 1861 begann die photographische Publication der Handzeichnungen im königlichen Kupferstichkabinet zu Kopenhagen mit zwei Heften, welche den Titel führen: „Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune" u. s. w. Rumohr hatte zuerst die Aufmerksamkeit auf diese Blätter gelenkt, wie er auch die ähnlichen Silberstiftzeichnungen, welche mit der Nagler'schen Sammlung in das Berliner Kupferstichkabinet gekommen sind, zuerst als *Holbein* recognoscirte, nachdem sie ehemals für Dürer gegolten hatten. Heut, wie den Lesern dieser Blätter bekannt ist, muss zwischen der Thätigkeit Hans Holbeins des Vaters und der des Sohnes eine andre Grenze gezogen werden als in der Zeit Rumohr's, und da nun, den neuesten Aufklärungen zufolge, eine frühe Jugendthätigkeit des Sohnes in Augsburg nicht nachweisbar ist, muss man nebst den Gemälden, welche diesem bisher zugeschrieben wurden, auch die Handzeichnungen Augsburger Ursprungs dem Vater beimessen. Das gilt auch von den Blättern in Kopenhagen, aber nur von denen, welche überhaupt Holbein'schen Ursprungs sind. Die Mehrzahl derselben sind die Arbeit eines ganz andern Meisters, und zwar des *Hans Baldung Grien.* Auf dem grössten Theil derselben steht auch sein Monogramm, aber die Herausgeber der Photographien hatten dies durchweg für eine Fälschung erklärt und als Grund angeführt, dass es auf einem der Blätter verkehrt steht.

Im ersten Bande meines Buches „Holbein und seine Zeit" habe ich mich den Herausgebern ohne Weiteres angeschlossen. Als ich aber das höchst merkwürdige Skizzenbuch des *Hans Baldung Grien* im Grossherzoglichen Kupferstichkabinet zu Carlsruhe kennen lernte, wurde mir klar, dass der grössere Theil der Kopenhagener Zeichnungen unbedingt von derselben Hand ist. Die Originale in Kopenhagen habe ich leider noch immer nicht zu Gesicht bekommen, die Photographien sind in

Carlsruhe nicht vorhanden, erst im letzten Herbst konnte ich sie in Berlin wieder durchsehen und fand dabei meine Wahrnehmung vollkommen bestätigt.

Ein Zufall hat diese Reste von zwei Skizzenbücher verschiedener Meister vereinigt. Die Behandlung ist eine ganz andere, die Holbein'schen Köpfe zeigen ein viel lebhafteres malerisches Gefühl, die Grien'schen Blätter, ebenfalls vortrefflich, sind von ungleich grösserer Schärfe und Härte des Strichs und zeigen bei Modellirung nackter Körperformen ein zu weit gehendes Streben nach plastischer Wirkung. Auch die Herkunft der Holbein'schen Blätter ist eine andre als diejenige der Zeichnungen von Baldung. Nur die ersteren, diese aber sämmtlich, mit einer Ausnahme (Nr. 10), tragen ein Sammlerzeichen in Gestalt eines liegenden Kreuzes ×. — Ich gebe das Verzeichniss der Blätter von *Hans Holbein dem Aelteren.* In Parenthese steht jedesmal die Nummer der photographischen Publication. Die Maasse (in Millimetern) sind diejenigen der Photographien, die, dem Text zufolge, in Originalgrösse gehalten sind.

1 (1) Bürgermeister Arzt (vrgl. Berlin). Bezeichnet von der Hand des Künstlers.

Ulrich artzet burgermaster
Habtma
des
bun

Auf der Rückseite (35) ein reicher Aufbau in Renaissanceformen. — Zeichen × — Woltmann, Holb. u. s. Z. I. S. 129. —

h. 0,138. — b. 0,099.

2 (2) Jacob Fugger. Bezeichnet, mit der Feder und in einer etwas späteren Hand, die auch den Tod des Abgebildeten uns ein Jahr zu spät angiebt:

Jacob Fuger gestorben 1526

Zeichen × — Woltmann I. S. 127. — h. 0,134, b. 0,10.

3 (3) Lienhard Wagner. Bezeichnet, von der Hand des Künstlers:

Der her lienhart hatt 115 sch
riften gemacht vnderschid

Rückseite (30): Studien von fünf Händen zum Bilde des heiligen Sebastian in München.

Zeichen × — Woltmann I. S. 139, 169.

h. 0,138. — b. 0,103.

4 (4) Unbekannter Mönchskopf. — Zeichen × — Woltmann I. S. 138. h. 0,120. — b. (oben) 0,81, (unten) 0,93.

5 (5) Abt Peter Wagner von Thierhaupten. Bezeichnet, von der Hand des Künstlers:

her petter wagner apt
zu dierhapten

Zeichen X — Woltmann I. S. 137.
h. 0,99 — b. 0,138.

6 (6) Bogenschütz, Studie zum Sebastiansaltar.
Zeichen X — Woltmann I. S. 169.
Schief abgeschnitten. Grösste Höhe etwa 0, 120 — b. 0,095.

7 (7) Ein lachender Kopf. — Rückseite (34) Waffen.
Zeichen X.
h. 0,120. — b. 0,103.

8 (10) Junges Weib mit aufgelösten langen Haaren, die Hände im Schooss. Bezeichnet, von alter Hand, aber mit der Feder, nicht in Silberstift:

Di meininge

Rückseite (9): Ein sitzender junger Mann auf einem Klappstuhl, ganze Figur.
Zeichen X — h. 0,140, — b. 0,105.

9 (11) Burghard Engelberg, der Baumeister. — Bezeichnet, von der Hand des Künstlers.

mayster
burgkart En-
gelberg
stainmitz
werkma
S. ulrich
kirch
hie

Rückseite (31): Landschaft mit Dorf und Felsenschloss.
Zeichen X — Woltmann I. S. 130, 142.
h. 0,125 — b. 0,102.

10 (20) Studie zum Oberkörper des heil. Sebastian für den Sebastiansaltar in München.
Ohne Zeichen*) — Woltmann I. S. 169.
h. 0,142 — b. 0,088.

---

*) Dies wäre das einzige Blatt ohne Zeichen. Sollte es vielleicht die Rückseite des folgenden sein, mit dem Format und Maasse ziemlich stimmen? Dass bei einer Zeichnung in der Publication die Angabe, sie befinde sich auf der Rückseite eines anderen Blattes, vergessen ist, steht fest, weil nur dann die Gesammtzahl der Blätter

11 (29) Zwei Hände, Studie zum Sebastiansaltar.

Zeichen ×. — Woltmann I. S. 169.

h. 0,140. — b. 0,085.

Alles Uebrige, ein paar vortreffliche Köpfe, ein paar Studien nach nackten Kinderkörpern, welche vorzüglich sind und ganz mit ähnlichen im Carlsruher Skizzenbuch übereinstimmen, Gewand-, Hände- und Thierstudien, Landschaftliches, ein Kind mit einem Spiegel, Amor und Psyche, als sitzendes Kinderpärchen — ist von *Hans Baldung Grien.*

Carlsruhe, 24. Nov. 1871.

Alfred Woltmann.

---

stimmt. — Wir würden in dem Falle also nur 10 Blätter vom älteren Holbein, 6 mit Darstellungen auf der Rückseite haben.

Die Portale von Schloss Tirol und Zenoburg bei Meran.

Ein mehrwöchentlicher Aufenthalt in Meran im Herbst 1867 führte den Unterzeichneten auf ein genaueres Studium der bekannten Portalsculpturen der Schlösser Tirol und Zenoburg, hervorragender Denkmäler mittelalterlicher Kunst aus der ersten Hälfte der romanischen Zeit. Die kleine tirolische Stadt bot von kunstgeschichtlichen Hilfsmitteln mehr, als erwartet werden konnte; hauptsächlich lieferte die Bibliothek des „Vereins für christliche Kunst“, der meist aus Geistlichen besteht, die im Folgenden citirten Nachschlagewerke. Eine gedrängte Abhandlung entstand, welche, in der „Meraner Zeitung“ abgedruckt, einigermassen durch Separatabzüge verbreitet, doch im Wesentlichen unbekannt blieb: möge es deshalb dem Verfasser vergönnt sein, den Inhalt derselben hier zu reproduciren.

In allen Schriften, welche zur Enträthselung und geschichtlichen Erkenntniss der genannten Bau- und Bildwerke sich darboten, musste der eigentlich kunstgeschichtliche Gesichtspunkt vermisst werden; vor Allem lag den sogenannten „Deutungen“ des Sinnes fast überall die selbstverständlich geltende Voraussetzung zu Grunde, dass jedes einzelne der plastischen Ornamente einen allegorischen „Sinn“ habe und damit in den allegorischen Gesammtsinn des Ganzen eintrete, dem es angehört. So hatte noch im J. 1858 der würdige Pfarrer Thaler in Kuens, ein um tirolische Alterthumsforschung wohlverdienter Mann, zunächst in den „tirolischen Monatsblättern“ des Ritters von Alpenburg, denn in einem besonderen Heftchen (Innsbruck, bei Felic. Rauch), die Ansicht durchzuführen gesucht, dass die Figuren des Rittersaalportales von Schloss Tirol die „Erschaffung der Welt“ darstellen, wobei die mancherlei gestalten und ungestalten animalischen Gebilde gar leicht unter der allgemeinen Kategorie „lebende Wesen“ unterkamen. Am Kapellenportal ferner sollte nach ihm „ein Kopf mit grossen, weit geöffneten Augen, der von den Krallen eines Ungeheuers, das von hinten Löwe, vornen Raubvogel ist, festgehalten und mit dem Schnabel zerhackt wird, die Augenlust oder Habsucht andeuten, durch die der Mensch in des Teufels Fallstricke und

Rachen geräth." Andere Erklärer haben sogar die Mithrasmysterien und deren allerdings in den ersten christlichen Jahrhunderten über das ganze Römerreich verbreitete symbolisch-mythologische Bildnereien herangezogen. Es muss jedoch anerkannt werden, dass hier und da eine verständige Kritik gegen solche Deutungssucht einschritt; namentlich war es der freisinnige Benedictiner Beda Weber, der, in seinem Buche über „Meran und seine Umgebungen" (S. 157 f.), im Anschlusse an Bemerkungen Sulpiz Boisserée's, Vieles an unsern Portalen für „Zierrath oder Ausschweifung einer rohen Phantasie" erklärte, welche „Kenner des kirchlichen Bauwesens nicht befremde", und sich deshalb ausdrücklich mit Angabe eines allgemeinen symbolischen Sinnes begnügte, die Durchführung im Einzelnen aufgebend. Wir werden sehen, wie wenigstens in Bezug auf das Portal von Zenoburg selbst auf einen allgemeinen symbolischen Sinn verzichtet werden muss.

Die kunstgeschichtliche Betrachtung hat sich zunächst zu erinnern, dass, wie durch unzählige Beispiele der frühromanischen Zeit belegt ist, Arabesken, sodann Blätter- und überhaupt Pflanzen-Ornamente einen allmählichen Uebergang zu Thier-Ornamenten gefunden haben, indem Blätter und Ranken oder Arabeskenzüge wie Thiertheile gebildet wurden, beziehentlich in Thiertheile auslaufen mussten. Eines der klarsten und überzeugendsten Beispiele gibt dafür das Kapellenportal von Zenoburg selbst



I.

in der obersten Verzierung an der dem Beschauer links liegenden Seite der Aussenfläche: (Fig. I.) dieses wunderliche Bildwerk kann der Schlüssel für die rechte Auffassung der hier besprochenen Sculpturen genannt werden, wie dem Ref. in der That durch die Betrachtung desselben diese Auffassung plötzlich aufging. Auch an den Portalen des Schlosses Tirol vertreten bei vier Capitälen „Vogelgestalten und Menschenköpfe die Stelle der Blätter, eine Erscheinung, die an vielen Capitälen aus dieser und der späteren Periode wiederkehrt, und, sei es auch, dass andere bildliche Darstellungen zu Tage treten, unter dem Namen Bildcapitäl bekannt ist." Diese Worte entnehmen wir den „Beiträgen zur Entwickelungsgeschichte der kirchlichen Baukunst in Tirol" (1. Lieferung, Bozen, 1863, S. 16), um zu zeigen, wie nahe man dem rechten kunstgeschichtlichen Gesichtspunkte gekommen war, ohne ihn festzuhalten und weiter zu verwerthen.

Andre Belege für diesen Gesichtspunkt, von gleicher Ueberzeugungskraft mit dem von der Zenoburg selbst beigebrachten, findet man u. A. in Kallenbach's „Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst", 2. Aufl., Tafel V, XVI, XVII, von der Wartburg, von der St. Johanniskirche zu Schwäbisch Gmünd, und von der Kirche des schottischen

Benedictinerklosters zu Regensburg. Namentlich interessirt hier ein Capitäl links unten auf Tafel V von der Wartburg (1050—1100), ungefähr gleichzeitig mit den Portalen von Schloss Tirol entstanden. Hier laufen vegetabilische Arabesken in Thierköpfe aus, welche sich ebenso von beiden Seiten den Ohren einer männlichen monströsen Mittelfigur nähern, wie dies bei dem sogenannten „Daniel in der Löwengrube“ an dem Rittersaalportale zu Tirol, in dem Mittelstück des äussersten Rundbogens, (Fig. II.) der Fall ist. Dieser „Daniel“, dem die Löwen (??) Etwas zuzuflüstern oder dem sie, gezähmten Vögeln gleich, Körner aus den Ohren zu fressen scheinen, bietet sich wie eine weitere Fortbildung jenes Pflanzen- und Thierornaments der Wartburg dar. Die Schottenkirche zu Regensburg zeigt neben den hier einschlagenden Bildkapitälen auch selbständige räthselhafte und phantastische Thiergestalten, wie die Portale von Tirol und Zenoburg, dadurch ein vollständiges Seitenstück zu diesen darstellend (s. Denkmäler der Kunst von Lübke und Caspar, Tafel 45). Auf dieser Tafel kann man zur Bestätigung dessen, dass auf dem angegebenen Wege vollkommen bedeutungslose, rein ornamentale Thiergestalten entstanden sind, noch die Details der Kirche zu Urnes in Norwegen nachsehen. Endlich vergleiche man die symmetrischen pickenden Vögel am äussersten Rundbogen des Rittersaalportales zu Tirol mit dem Capitäle von S. Vitale zu Ravenna, Lübke und Caspar Taf. 35, Fig 10.


II.

Wenn nun auch Alles dies ohne Zweifel beweist, dass es in der architektonischen Sculptur, namentlich der romanischen Periode, bedeutungslose, rein ornamentale Thier- (und Menschen-)gestalten geben kann und wirklich giebt, welche für nichts Anderes als für weiter ausgearbeitete Arabesken anzusprechen sind, so folgt daraus freilich noch nicht das Recht, im bestimmten einzelnen Falle eine Sculptur jener Zeit ohne Weiteres für bedeutungslos zu erklären. Aber allerdings folgt aus dem Umstande, dass die Thier-Ornamentik aus der Arabesken- und Pflanzen-Ornamentik hervorgegangen ist, die Berechtigung der Annahme, dass die bedeutungsvolle, symbolische Anwendung der Thier- und Menschensculptur an Bauwerken einer bedeutungslosen erst nachgefolgt sein werde. Und sehen wir nun, dass diese Entwickelung zum zweifellos Sinnvollen, Symbolischen, Hand in Hand geht mit dem Fortschritte der technischen und ästhetischen Vollendung; sehen wir z. B., wie die rohen Bildner unsrer Portale beinahe nur geschickt waren in Arabesken, wie dagegen der Schöpfer der goldenen Pforte in Freiberg (nach 1200) mit der höchsten Schönheit der plastischen Form die sinn- und planvollste Symbolik verbindet, die früheren sinnlos

ornamentalen Gebilde nur als Nebenwerk noch zulassend: so ist der Schluss unabweislich, dass höheres Alterthum und mindere Schönheit eines romanischen Sculpturwerkes es sehr nahe legen, dessen Thier- und Menschen-Ornamente für bedeutungslos zu halten, um so mehr, je mehr dieselben ihre Entstehung aus Arabesken und Pflanzenformen noch deutlich aufweisen. Ferner wird, wie bei jeder Entwickelungsgeschichte, so auch hier auf Uebergangserscheinungen gerechnet werden dürfen.

Die Anwendung, welche hiervon auf unsre Portale zu machen sein wird, fasst sich in folgende Sätze zusammen:

Die drei Portale repräsentiren drei Stufen der bezeichneten Entwickelung. Das Portal der Zenocapelle ist rein ornamental; das des Rittersaals auf Tirol geht durch einen Anflug von Symbolik ins Sinnvolle über; das Portal der Capelle auf Tirol nähert sich einer planvoll durchgeführten Symbolik. Aber auch dieses letzte trägt noch viele Reste der ursprünglichen Bedeutungslosigkeit der animalischen Sculptur und Spuren ihrer Herkunft von Arabesken und vegetabilischen Formen an sich.

Es ist nicht nöthig, dieses Verhältnisses wegen dem Portal der Zenocapelle ein höheres Alter beizulegen als dem tirolischen: der Meister des ersteren wäre nur jedenfalls einer alterthümlicheren und ungebildeteren Manier gefolgt, als der der letzteren, wie ja das Entsprechende gelten muss vom Portale des Rittersaales im Vergleich zum Capellenportal auf Tirol. Indessen, wenn es nur annähernd wahr ist, dass die Zenocapelle schon im Jahre 718 erbaut wurde, und wenn das mit ihr verbundene Schloss von dem Grafen von Tirol als Residenz benutzt war, so fehlt Nichts zur Stützung der Annahme, dass der aus dem J. 1288 gemeldete Verfall und Neubau nur ein theilweiser gewesen, und gerade das Portal, vielleicht nach der Einweihung des Schlosses zur Residenz der alten Capelle erst eingebaut, nicht völlig zerstört, sondern zum Theil wieder benutzt worden sein möge. In der That lässt die Abgerissenheit, Folgelosigkeit und Lückenhaftigkeit der ornamentirten Steine auf eine solche Benutzung von Trümmern schliessen, und die Verzierungen der Innenflächen erscheinen im Stile der Aussenflächen erst nachgetragen. Dann aber können wenigstens die Gebilde dieser Aussenflächen wohl älter sein als Schloss Tirol und dessen Kunstwerke; denn es besteht die Vermuthung, dass schon der Gaugraf Otto (1010—1055) sich „Graf von Tirol“ genannt habe, während andrerseits der Bau des jetzigen Tirol (von späterer Restauration abgesehen) wohl erst um das Jahr 1085 anzusetzen sein dürfte, als Graf Albert I. die Ruine des alten tiroler Schlosses wieder bewohnbar machte und sich daselbst bleibend niederliess (— wir folgen in diesen Notizen Beda Weber's „Meran und seine Umgebungen“, S. 149 u. 160, und

des verdienten Forschers Cölest. Stampfer, der mit seinem Collegen und Director am Benedictiner-Gymnasium zu Meran P. Pirmin-Ruffinatscha diese Studien wesentlich förderte und ihren Resultaten beistimmte „Chronik von Meran“, S. 11). Die Kirche aber, welche „ganz in den noch bewohnbaren Tract des Schlosses hineingebaut ist“ — so heisst es in der „Festgabe“ an Ant. Santner, Bozen 1864, S. 42 — „muss gleiches Alter mit diesem haben.“ - Beiläufig mag hier hinzugefügt werden, dass diese Zeitbestimmung für die Portale auf Tirol sich auch rücksichtlich der Höhe der Kunstvollendung bewährt. Dass die sehr verwandten Bronzereliefs vom Dome zu Hildesheim noch älter sind (aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts), älter sogar als nach unserer Annahme die Sculpturen der Zenocapelle (um 1050), darf nicht Wunder nehmen, da der Erzguss im Mittelalter vor der Steinsculptur voraus war. Dagegen finden wir auf Tafel 47 bei Lübke und Caspar Werke zusammengestellt, von sehr ähnlicher Unbeholfenheit und ähnlichem Stil mit den unseren, welche im Allgemeinen auch derselben Zeit angehören würden; darunter stehen die Darstellungen der Externsteine im Lippischen, obwohl schon beträchtlich schöner, unsern Portalsculpturen in Form und Ausführung am nächsten, wie sie dem entsprechend in den Anfang des 12. Jahrhunderts fallen. Die vollendeteren Werke desselben Stils gehören den späteren Jahrzehnten an, und zwar wieder die unsern Portalen noch vergleichbareren Sculpturen der Schottenkirche zu Regensburg verhältnissmässig den frühesten (Lübke und Caspar, Text zum 1. Bande, S. 153, ist das Jahr 1120 angegeben).

Dass in der ersten Hälfte der romanischen Periode die bedeutungslose animalische Sculptur üppig wucherte, giebt sich deutlich auch aus einer Klage des Bernhard von Clairveaux (gest. 1153) zu erkennen, welche aus dem lateinischen Texte bei B. Weber, a. a. O. S. 158, übersetzt mitgetheilt werden mag. „Was sollen da — ruft er aus — die wilden Löwen, was die unsaubern Affen, was die ungeheuerlichen Centauren, was die Halbmenschen, was die gefleckten Tigerinnen? Dort sieht man an einem Vierfüssler den Schweif eines Drachen, hier an einem Fische das Haupt des Vierfüsslers. Da zeigt ein wildes Thier von vorn ein Pferd und zieht eine halbe Ziege hinter sich drein; dort ist ein Hornvieh von hinten ein Gaul.“ Ist es nicht, als hätte der Heilige bei diesen Worten an die tirolischen Portale gedacht?

Indessen einen Anflug von Sinn gestehen wir selbst diesen Portalen, dem der Capelle sogar eine ausgebildetere Symbolik zu. Der allgemeine Sinn der Bildwerke dieses letzteren ist seit Giovanelli und Görres, einstimmig im Siege des Christenthums über das Heidenthum oder des guten Princips über das böse gefunden worden (B. Weber a. a. O., und:

„Der deutsche Antheil des Bisthums Trient“, 1. Lieferung, Brixen 1866, S. 3) Wir können uns an diese Auslegung mit Freuden anschliessen. Aber es ist zu verwundern, dass man so allgemein auch das Portal des Rittersaales in dieselbe Deutung hat hereinziehen wollen. Die Sculpturen desselben scheinen vielmehr im Zusammenhange zu stehen mit der Einweihung des neugebauten Schlosses zur Residenz, und, angemessen der Bestimmung des Rittersaales, den Wunsch zu versinnbilden: „Der Herr segne Euren Eingang!“ — ohne dass die Durchführung im Einzelnen nur einigermassen gelungen wäre.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass bei dem Fortgange von Pflanzen- zu Thier-Ornamenten am liebsten zu solchen Thiergestalten gegriffen wurde, welche bereits als symbolisch bekannt, der Phantasie des Volks als Bestandttheile der kirchlichen Bildersprache mehr oder weniger geläufig waren. Hierüber dient zur allgemeinen Orientirung Springer „Handbuch der Kunstgeschichte“, Stuttg. 1855, S. 208, woraus wir hier nur den Satz hervorheben: „Die Löwen und Basilisken sind Masken des Teufels und werden demgemäss auch in Portalsculpturen von den Füssen des Heilandes getreten. Der Phönix bedeutet wie das Eichhorn und der Pelikan Christus, die Eule (niticorax) Juden u. s. w.“ Wurden aber auch solche Thiere zu Ornamenten benutzt, so blieben sie doch häufig blosses Ornament, am seltensten und spätesten traten sie als bedeutsames Glied in ein symbolisches Ganze ein.

Leipzig. Prof. **Rud. Seydel.**

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

La scrittura di artisti italiani Sec. XIV—XVII. riprodotta con la fotografia. **Carlo Pini** editore. I—IV. Lieferung, Florenz 1869—71. gr. 4.

„Nach den Skizzen und Zeichnungen unserer berühmtesten Künstler, sagt der Herausgeber der vorliegenden Sammlung, ist es nützlich auch deren Schrift kennen zu lernen. Namentlich ist dies der Fall bei den Architekten, welche zwischen den Linien ihrer Entwürfe die Erklärung derselben aufzuzeichnen pflegten, so dass auf solche Weise manche Namen an's Licht kommen, die wahren Autoren nicht weniger Werke bekannt werden müssen. Der Hauptzweck des gegenwärtigen, der Reproduction der Schrift von Künstlern gewidmeten Unternehmens ist somit der, die Kenntniss ihrer Autorschaft bei den verschiedenen Werken zu fördern, während es überdies den Zweck hat, die erklärliche Wissbegierde solcher zu befriedigen, welche an mehr oder minder berühmten Menschen auch Nebendinge kennen zu lernen wünschen, wie man beim Biographen es gleicherweise in der Schilderung der Personen liebt. Wo der Umfang der Documente zu bedeutend war, dieselben in den für die Sammlung gewählten Rahmen zu bringen, musste ein Theil nebst der Unterschrift gegeben werden, aber wo es möglich war, ist die Wahl auf Stücke gefallen, die ganz mitgetheilt werden konnten. So hat das Album auch ein historisches Interesse und schliesst sich den Sammlungen von Briefen und künstlerischen Documenten an, durch welche, nach Bottari, Ticozzi, Gaye, Gualandi, Milanesi sich ein grosses Verdienst erworben haben."

Ich glaube, man wird dem Herausgeber beipflichten und den Werth des von ihm begonnenen Werkes nicht unterschätzen. Allerdings handelt es sich hier zunächst nur um eine Nebensache: wir fragen beim Künstler wenig nach der Handschrift. Aber bei ihm ebensowenig wie bei dem Schriftsteller, oder wie überhaupt bei einem bedeutenden oder uns interessirenden Manne, ist es blosse Curiosität, wenn wir sie kennen zu lernen wünschen. Es liegt etwas eigenthümlich Anziehendes in den Schrift-

zügen, auch für den, der den Charakter des Schreibenden nicht herauszulesen glaubt, sondern in Anschlag bringt, welchen Einfluss mechanische Umstände, Erziehung, Beispiel üben, wie nach verschiedenen Zeiten und Ländern die Schrift verschieden ist. Es ist nicht das erstemal, dass man auf die Handschrift der Künstler aufmerksam gemacht hat: vor mehr als dreissig Jahren hat Johannes Gaye seinem Carteggio d'Artisti eine nicht unansehnliche Reihe von Facsimiles angehängt. Aber er beschränkte sich begreiflicherweise auf die Unterschriften, und in Sammlungen facsimilirter Schriftstücke, die nicht immer Vollkommenes bringen konnten, findet sich nur Vereinzeltes. Die Leichtigkeit der Vervielfältigung, wie heute die Photographie sie gewährt, bot das Mittel zu dem umfassenden Werke, dessen erstes Drittheil uns vorliegt. An Stoff hat es dem Herausgeber nicht gefehlt. Als Conservator der Handzeichnungen und Kupferstiche der Gallerie der Uffizien war er in unmittelbarer Nähe bedeutender handschriftlicher Schätze, denen die der verschiedenen Abtheilungen des Staatsarchivs sich anreihten, zu dessen Directoren Gaetano Milanesi gehört, welcher, des Herausgebers Mitarbeiter bei der Lemonnier'schen Ausgabe des Vasari, die historischen Notizen beisteuert, die jedem Schriftstück vorgesetzt, eine kurze Biographie des betreffenden Künstlers enthalten und nicht selten Neues bringen. Durch Milanesi ist auch manches aus Siena hinzugekommen, während es an Schriftstücken aus andern toscanischen wie sonstigen Städten nicht fehlt. In letzterer Beziehung ist übrigens zu wünschen, dass für die folgenden Hefte die Auswahl reichlicher ausfalle, hingegen die der Toscaner beschränkt werde. Ueberhaupt sollte der Herausgeber der in der Ankündigung enthaltenen Bezeichnung der „più celebri artefici" mehr eingedenk sein. Es mag noch hingehn, dass ganz unbedeutende Schüler Buonarroti's vorgeführt werden, weil ihre persönlichen Beziehungen zu dem grossen Künstler eine Art Interesse wecken. Aber welchen Zweck soll es haben, wenn ganz obscure Leute hervorgezogen sind, solche deren Namen die Kunstgeschichte, die doch nachsichtig genug ist, gar nicht oder kaum kennt, Leute wie der Quattrocentist *Giovanni di Paolo* aus Siena, der Florentiner *Lorenzo di Niccolò,* der Bolognese *Agostino di Marsilio, Arrigo di Niccolò* von Prato u. A.? Umsomehr, wenn die Documente selbst ohne irgend welche Bedeutung für die Kunstgeschichte oder bereits gedruckt sind. Zudem ist die Wahl der Schriftstücke nicht immer glücklich. Viele derselben sind bereits bekannt, ohne dass in zahlreichen Fällen angegeben wäre, dass wir keine Inedita vor uns haben, was billig hätte geschehen sollen. In einem Falle, beim *Donatello*, wird die von demselben mitgetheilte Handschrift, eine Kataster-Declaration vom J. 1433, als inedirt bezeichnet,

während sie in Gayes Carteggio d'artisti Bd. I. S. 122 gedruckt zu lesen ist. Es mag Fälle geben, wo es nicht leicht war, vollkommen Neues zu geben, aber ungeachtet der in den drei letzten Decennien im Bekanntmachen von Schriftstücken dieser Art entwickelten Thätigkeit wären manche Wiederholungen zu vermeiden gewesen. Der Mehrzahl der Stücke ist, der Unleserlichkeit der Handschrift wegen, für die Ungeübten deren Entzifferung beigefügt, eine Entzifferung, die bei den leichter zu lesenden wegfällt, bei einigen jedoch sehr wünschenswerth gewesen wäre. Von einzelnen Irrthümern in den Erläuterungen, oder Zweifeln, zu denen sie Anlass geben, wird später die Rede sein.

Das älteste Document versetzt uns mitten in die Zeit der Giottesken. Es ist ein Schreiben *Taddeo Gaddi's* vom J. 1342 an Tommaso Strozzi Marcos Sohn*), und betrifft einen dem damals in Pisa in der Kapelle der Gambacorti in S. Francesco [Crowe-Cavalcaselle, Teutsche Ausg. I. 303.] beschäftigten Maler für die Strozzi'sche Kapelle in S. Trinità ertheilten Auftrag, wobei, so scheint es, Paolo Dagomari von Prato, der berühmte Mathematiker, der von seinem Liber de abaco den Namen Paolo dell' Abaco erhalten hat, Mittelsperson war. Das Schriftstück möge hier seinem Wortlaut nach stehn: Tomaso. Taddeo dipintore tuo. Da Pisa. Renditi sicuro che solo per onore avere io voglio dipignere la tavola, e renditi sicuro che così sarà: onde Maestro Paulo e voi e lui la fate fare di legname al nome di Dio, e io tosto avrò compiuto il lavoro de Ganbacorti, e così de la tavola detta farò. In conclusione io farò ciò che il maestro Paulo mi dirà, e cosi di voi. Dio sia guardia di tutti. Dì VII di setembre. Sowohl das Künstlergefühl und die Präcision sind an diesem kurzen Briefe bemerkenswerth, wie die richtige Orthographie, welche, je weiter wir gehn, mehr und mehr corrumpirt wird und, indem sie die Eigenthümlichkeiten der Aussprache, z. B. bei den Florentinern die starken Aspirationen und Gutturallaute ausdrückt, mit ihren Seltsamkeiten die reine Trecentosprache überwuchert und beinahe zur Unkenntlichkeit entstellt, wovon zahlreiche in der vorliegenden Sammlung enthaltene Stücke Beispiele bieten. Ein Uebelstand der namentlich im 15. Jahrh. arg war und sich weit in das 16. hinein fortsetzte, in welchem erst allmälig bessere Rechtschreibung Fuss fasste und Verdrehungen verschwinden

*) Sowol dies Document, wie die weiter unten besprochenen von Matteo de' Pasti, Arduino da Baise, Antonio Filarete, Mantegna sind von G. Milanesi in der römischen Zeitschrift: Il Buonarroti (April 1869), also gleichzeitig mit dem Beginnen der vorliegenden Sammlung, gedruckt worden, Mantegna's Schreiben auch von Crowe-Cavalcaselle in der Geschichte der oberital. Schulen. Ich setze es dennoch hieher, da gedachtes Journal wenig verbreitet ist.

machte, wie folgende: tenncho für tengo, chaxa für casa, Chosimo, lighattari für legatari, mà für m'ha, orricevuta für ho ricevuta, lumini für gli uomini, ischarpellatore für scarpellaio, chesste für queste, disengnio, diachopo für di Jacopo und viele ähnliche.

Begreiflicherweise kann ich nicht daran denken, alle in der vorliegenden Sammlung enthaltenen Schriftstücke zu verzeichnen, und muss mich auf eine Auswahl solcher beschränken, die entweder wegen der Personen oder durch den Inhalt besondere Bedeutung haben. *Leon Batista Alberti* schreibt wie folgt an Lorenzo di Medici — ich gebe den Brief im Original, weil er den latinisirenden Stil des Humanisten im Kampf mit der florentinischen Aussprache zeigt. (Es ist eines der Schriftstücke, bei denen zur Unzeit die Interpretation fehlt.) Salve. Che tu pigli chonfidentia in me mi piace. Et fai quello che si richiede alla benevolentia nostra antiqua. Et io perche cosi chonosco essere mio debito pero desidero et per te et a tua richiesta fare qualunque chosa torni chommodita a chi te ama. Et maxime molto mi dilettera far cosa grata al tuo Sandro per cui tu mi chiedi certa chomutatione di terreni al borgho. Sono certo se non fusse chosa iustissima non la chiederesti ne lui metterebbe te interprete. Ma pur ti pregho lo chonforti et io saro credo chosti fra non molti di, et vederemo la chosa, et faro collo archiepiscopo, senzo cui consiglio proposi piu fa di far nulla, et quello che tu stesso statuirai faro di buona voglia. Interim vale. Ex Roma X. aprilis. Tuus Baptista de Albertis. Ein Brief, in der Form gleich schön, wie ehrenvoll für Schreiber und Empfänger. Ein anderer, von *Andrea Mantegna* vom 26. August 1484 an Lorenzo (leider nicht vollständig wiedergegeben), ist gleichfalls ein Zeugniss der Stellung, welche der Magnifico auch ausserhalb Toscana's hatte, und des in ihn gesetzten Vertrauens. Der Brief erwähnt des in jenem Jahre, am 14. Juli, zur Regierung gekommenen Markgrafen Gian Francesco Gonzaga von Mantua, desselben, für welchen Mantegna später (1495) das grosse Bild malte, auf welchem man ihn und die Seinigen vor der h. Jungfrau knieen sieht, die Madonna della Vittoria, welche nebst der Votivkirche, in der sie aufgestellt war, den angeblichen Sieg am Taro über die Franzosen feiern sollte und, von den Franzosen 1797 weggenommen, heute den Louvre schmückt. „Nonobstante che la indole die questo novello Signore, heisst es, mi fa pigliare qualche restauratione vedendolo tuto inclinato ale virtù, pur mi bisogna far qualche pratica, la quale sintanto non se perviene al fine fa stare sempre l'homo dubioso.“ Die von *Leonardo da Vinci* mitgetheilte Schrift ist ein Bruchstück von Anmerkungen zu einer Zeichnung, welche die Verhältnisse des menschlichen Körpers darstellt und in der Akademie der Künste zu Venedig bewahrt wird.

Das Mediceische Archiv hat einen Bericht *Giuliano's da Sangallo* beigesteuert, der zwar nicht ungedruckt, aber, in einem florentiner politischen Blatt (La Nazione 1868 No. 257) mitgetheilt, nur wenigen Kunsthistorikern bekannt geworden ist. Der Bericht ist an Lorenzo il Magnifico gerichtet, und betrifft Meinungsdifferenzen inbetreff der Vorderseite von S. Spirito, für welche entweder keine Zeichnung von Brunellesco vorlag oder nicht maassgebend erschien. „Gegenwärtiges, so schreibt Giuliano, hat blos den Zweck Eurer Magnificenz anzuzeigen, dass am vergangenen Mittwoch eine Versammlung vonwegen der Pforten von Sto. Spirito stattfand. Es waren, wie ich vernahm, sechs Architekten erschienen; ich war nicht da, indem ich nach Prato gegangen war. Obgleich ich nicht Architekt bin, gehörte ich zu den Eingeladenen. Diese waren der Herold, Vettorio di Bartoluccio, Lorenzo della Volpaja, Simone del Caprino der oberste Maurermeister, Giuliano da Majano, Bernardo Galuzzi. Vettorio stimmte für drei, Bernardo und der Maurermeister für drei und vier, in der Weise dass in der Mitte eine Thüre von der Breite des Mittelschiffs angebracht werden sollte, in zwei Hälften geschieden durch eine Säule wie bei einem venetianischen Fenster. Der Vorschlag fand mit Recht keinen Beifall. Giuliano da Majano sprach für drei Thüren und brachte viele Gründe vor, und blieb dabei, so dass sein Plan angenommen wurde. So konnten wir nicht aufkommen, bei der Wichtigkeit, die der Majano sich beilegt, welcher sich den Sieg zuschreibt. Dies zu eurer Kenntniss. Nun hoffe ich zu Eurer Magnificenz, dass ihr bei eurer Rückkehr ein so schönes Bauwerk nicht verderben lassen werdet. Sonst bleibt mir nichts zu bemerken. Christus bewahre euch vor Uebel. Euer Diener Giuliano da Sangallo." Irgendwelche Erläuterung fehlt. Stände in dem Schreiben nicht deutlich „richiesta sopra le porte di Santto ispirito", so könnte man der Meinung sein, es handle sich hier um eine der in den J. 1490 bis 91 stattgefundenen Berathungen inbetreff der Domfaçade, deren Vollendung Lorenzo de' Medici in Anregung gebracht hatte. Denn in dem in der Lemonnierschen Ausgabe des Vasari im Anhang zum Leben Giuliano's da Sangallo (Bd. VII. S. 243 ff.) mitgetheilten Document über die Besprechung vom 5. Januar 1491 finden sich alle in obigem Schreiben Genannte unter den für die Vollendung der Domfaçade in Betracht Gezogenen aufgeführt, Francesco, Herold (Araldo) der Gemeinde, ein der Architektur kundiger Mann, Vettorio Ghiberti, des berühmten Bildgiessers Sohn, Lorenzo della Volpaja, der geschickte Mechaniker, Simone del Caprina, Giuliano da Majano, von dem angeführt wird, er habe zwei Zeichnungen geliefert und sei unterdessen (December 1490) mit Tode abgegangen, Bernardo Galuzzi, gleichfalls 1491 nicht mehr unter den Lebenden

so dass er nicht, wie die Herausgeber des Vasari a. a. O. S. 246 meinen, mit dem von Fr. Albertini in den Mirabilien Roms als Architekt P. Alexanders VI. bezeichneten Bernardo dal Galluzzo identisch sein kann. Wenn Giuliano in dem Schreiben den Namen eines Architekten ablehnt, so deutet dies wol auf seinen ursprünglichen Stand als Zimmermann und Holzschnittmeister, legnaiolo, lignarius, wie sein Meister Francione, hin. Ueber die Vollendung der Domfaçade wurde damals bekanntlich keine Entscheidung getroffen, indem der, welcher die Sache angeregt hatte, sich für den Aufschub aussprach: Laurentius Medices consurgens ait, eos omni laude dignos esse qui circa modellos seu designa producta se exercuerunt, et cum opus de quo agitur diuturnum sit futurum, indiget gravi et maiori examine, et quod inconveniens non esset in aliud tempus conclusionem differre, ut res maturius digeratur. Hoffentlich hat die Preisbewerbung damals nicht so viel Geld gekostet, wie die einige dreihundertsechzig Jahre später stattgefundene, welche inclusive der sehr überflüssigen Reisen von „Sachverständigen“ die vor dem 27. April 1859 für Inangriffnahme des Baues gesammelte nicht unbeträchtliche Summe verschlungen hat.

Ein aus Florenz am 16. Februar 1516 von *Jacopo Sansovino* an Michelangelo Buonarroti gerichtetes Schreiben, aus den Buonarroti'schen Papieren, ist eines der zahlreichen Zeugnisse der Verehrung für den grossen Künstler wie seines Antheils an den Bestrebungen tüchtiger Männer, Zeugnisse, deren sich in dieser Sammlung noch manche finden. „Verehrter und Meister, Gruss und tausendfache Empfehlung. Gegenwärtiges hat nur den Zweck mich eures Wohlseins zu vergewissern, welches Gott gefallen wolle, so wie zu erfahren, ob der Marmor, den ihr mir versprochen habt, sich unter euren Blöcken befindet, wie ich mit Freuden von Cucherello gehört habe. Ist dem so, so bitte ich mir davon Nachricht zu geben, damit ich es nach Rom vollständig melden kann wie ich schon theilweise gethan. Das Uebrige bitte ich dem Maestro Domenico in Erinnerung zu bringen, auf dass ich nach Vollendung dieser Arbeit euch mit Allem was ich weiss und vermag dienen kann. Bin ich anmassend, so erwarte ich von euch verständige Zurechtweisung. Schuld daran hat aber eure Güte gegen mich, mit so vielen freundlichen Anerbietungen, die für mich zu viel sind. — — Was das Modell betrifft, so habe ich noch nichts gesehen, obgleich Baccio mir sagt, dass er mit mir in Gemeinschaft sein will. Bald werde ich auch ausführlich melden, wie es mit dem ergangen ist, was ich eurerseits für Cucherello mit Baccio da Montelupo so wie für mich selber geschafft habe. Gleicherweise werde ich in Allem verfahren, was euch und eure Diener betrifft. Gott beschütze euch vor Uebel und erhalte euch in seiner Gnade. Ich bin in

Florenz. Benachrichtigt mich in betreff des Marmors, und ich werde mich dort einfinden, so dass wir zusammen hierher zurückkehren können. Jacopo d' Antonio. Bildhauer.“ In vorstehendem Briefe handelt es sich ohne Zweifel um die für die Façade von S. Lorenzo bestimmten Arbeiten, welche Michelangelo, und wohl auch Sansovino so viel Zeit kosteten und doch nicht zustande kamen. Dass Buonarroti dem jüngeren Manne sehr gewogen war, bemerkt Vasari auch im Leben des Ersteren (XII. 274). Die Anmerkungen zu Sansovino's Biographie in der Lemonnierschen Ausgabe (XIII. 69 ff). lassen namentlich in Bezug auf dessen römische Arbeiten viel zu wünschen übrig, wie denn überhaupt das, was römische Kunst-Topographie betrifft, zu den schwächeren Partien dieser sonst so tüchtigen Ausgabe gehört und häufig über Bottari's heute unzulängliche Notizen nicht hinausgeht.*)

Dass ein älterer Mann, der in der Sculptur eine andere Richtung repräsentirt, für Buonarroti gleiche Verehrung empfand und sich diesem hohen Geiste willig unterordnete, zeigt ein Brief welchen Jacopo Sansovino's Lehrer *Andrea Contucci* am Neujahrstage 1524, fünf Jahre vor seinem Tode, von Loreto aus an jenen schrieb. „Liebster Michelangelo, Gruss. Dieser Brief soll euch mittheilen, dass ich während meines euch bekannten Besuches in Rom am Abende von Weihnachten um die zweite Stunde mit dem Papste lange über die Bauten in Loreto sprach. Als hierauf die Rede auf die Arbeiten kam, die ihr für Seine Heiligkeit in Florenz auszuführen habt, sagte ich ihm, ich habe mit euch über mein Verlangen, in die Heimath zurückzukehren, gesprochen, und würde, wenn meine Betheiligung an diesen Arbeiten euch genehm wäre, gern und treulich bei Allem dienen, was ihr mir auftragen würdet, indem ich euch von jeher geliebt habe. Der Papst erwiederte, ihr hättet vortheilhaft von mir gesprochen, und fügte hinzu, er würde es gerne sehn, wenn ich mit euch zu besagtem Zwecke übereinkäme, und denke euch davon in Kenntniss zu setzen. Noch trug S. H. mir auf, euch zu schreiben, wie ich mit Gegenwärtigem thue, euch meinen Wunsch mitzutheilen. Mein lieber Michelangelo, ihr kennt meine Fähigkeit und was ich vermag, und so erbiete ich mich zu Allem was euch angenehm sein kann. Weiter habe ich nichts hinzuzufügen. Ich empfehle mich euch: Gott sei mit euch.

*) Ich benutze die Gelegenheit, auf eine seinsollende Correctur der Herausgeber aufmerksam zu machen. Im Leben Filippino's wird, V. 248, zu Vasari's Angabe, Cardinal Olivieri Carafa, der Erbauer der Kapelle in der Minerva, sei 1511 gestorben, angemerkt, dies sei ein Irrthum: Olivieri's Todesjahr sei 1551. Vasari hat vollkommen Recht, wie die Herausg. schon im Ciacconius II. 1104 hätten finden können.

Euer Andrea von Monte San Sovino zu Loreto.“ Die Arbeiten in Loreto nahmen Andrea Contucci's letzte Jahre in Anspruch und wurden nach seinem Tode von Andrea vollendet. Dass er seiner engeren Heimath sehr anhänglich war und seine freie Zeit in seinem hübsch gelegenen Geburtstädtchen im Chianathal zuzubringen pflegte, wo man noch heute durch architektonische Werke an ihn wie an Antonio da Sangallo den älteren erinnert wird, weiss man durch Vasari (VIII. 171). Die Arbeiten, mit denen Buonarroti damals in Florenz beschäftigt war, sind die für die Laurentianische Bibliothek und die Mediceischen Grabmale, welche, in Leos X. Zeit begonnen, unter Clemens VII. (gewählt 19. Nov. 1523) fortgesetzt wurden. Die Zeitangabe im obigen Briefe: sera di Paschua bezieht sich auf das Weihnachtfest, Pasqua di ceppo.

Baldassar Peruzzi kommt zweimal in der vorliegenden Sammlung vor, zuerst mit seinem Namen, dann auf dem, wie mir scheint, von ihm und seinem Sohne gemeinsam herrührenden Blatte, wobei die Bemerkung steht, dass man Letztern nicht mehr Salustio nennen sollte, was sich nur auf die von Vasari (VIII. 233) mitgetheilte, auch sonst irrige, jetzt verschwundene Grabschrift Baldassares im Pantheon gründet, sondern Giovan Salvestro, wie er nach Grossvater und Urgrossvater hiess. (Fea, Notizie di Raffaello S. 19, 20; Vasari a. a. O. Anm.). Beide Blätter sind aus mehren Stücken zusammengesetzt. Auf dem ersten finden wir u. a. eine architektonische Skizze mit Bemerkungen über die Verhältnisse der angebrachten Pilaster. Das zweite enthält verschiedene Skizzen mit Erläuterungen und würde für die römische Topographie von Interesse sein, wären diese Skizzen nicht auf eine Weise zusammen gestellt welche den Beschauer verwirren muss, so dass nur die Vergleichung der Originale Aufschluss geben kann. Wir finden hier das sogenannte Scipionengrab an der Via Appia, nämlich das Monument bei der Kirche Domine quo vadis, welches man für das der Scipionen hielt, bis man es im J. 1773 als das der Priscilla erkannte (Nibby, Roma antica II. 557 ff.) und sieben Jahre später die Grabkammern des berühmten Geschlechtes endeckte. Die leichten Entwürfe gedachten Monuments und eines Tempels zwischen Via Appia und Latina scheinen mir von Baldassare: vom Sohne folgt dann auf anderen Blättchen: Era quadro: guasto dal cardinal Adriano da Corneto per farne il suo palazo in borgo nuovo e io ò visti lì in quel luogo di molti vestigii, e nostro padre lo misurò, come apare ine disegni suoi. Hoffentlich bietet sich mir Gelegenheit dar, bei näherer Einsicht der Peruzzi'schen Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu erörtern, wie es sich mit dem antiken Bauwerk verhält, welches der Cardinal von Corneto zum Behuf der Verwendung des Materials bei seinem

Palast im Borgo (Pal. Giraud — 1517 noch nicht vollendet, s. m. Gesch. der St. Rom III. 2. S. 855) zerstört haben soll. Bramante, der den Palast baute, war allerdings ein ebenso erbarmungsloser Vernichter der Alterthümer wie ein genialer Architekt.

Nun möge ein Brief folgen, nicht um der Berühmtheit des Schreibers willen, denn die Geschichte weiss von ihm nur wenig zu melden, sondern als Zeugniss von dessen Anhänglichkeit an Michelangelo, der ihm allerdings die grössten Beweise von Theilnahme gegeben hatte. Es ist *Antonio Mini*, Neffe jenes Giovan Batista, der im Herbste 1531 die beiden merkwürdigen von Gaye (Carteggio II. 328 ff.) mitgetheilten Briefe an Baccio Valori über Buonarroti's Gemüthszustand und Arbeiten in den auf die Uebergabe von Florenz zunächst folgenden Zeiten schrieb. (Grimm Michelangelo, II. 226 ff.). Antonio, damals fünfundzwanzigjährig, ging gegen Ende 1531 nach Frankreich,*) wie Gio. Francesco Rustici und Gio. Batista genannt Il Rosso, seine älteren Mitschüler, sein Glück zu versuchen. Michelangelo schenkte ihm nicht nur das vielbesprochene, einst für Alfons von Este bestimmte Bild der Leda, sondern sonst noch Zeichnungen und Modelle: wie traurig es jedoch dem unerfahrenen jungen Manne erging, der im J. 1533 ferne von der Heimath starb, weiss man durch Buonarroti's Biographen. Der Brief an den Meister ist aus Lyon 23. December 1531. „Mein Michelangelo. Ich schreibe euch um euch zu melden, dass ich mich in Lyon gesund und wohlgemuth befinde. Francesco Tedaldi Papis Bruder hat mich aufs freundlichste aufgenommen und mit Allem versehen, dessen ich bedarf. So glaube ich entschieden einen heilsamen Entschluss gefasst zu haben, indem ich nach Frankreich gekommen bin, nach Maassgabe dessen, was ich von Giovan Francesco Rustici und vom Maler Rosso vernehme, denn der Rosso bezieht ansehnliches Gehalt und Giovan Francesco hat sich eine gute Stellung gemacht. Wir haben eine durch Schnee und Eis sehr beschwerliche Reise gehabt, so dass wir schlechteres Wetter nicht suchen noch antreffen konnten, doch bin ich mit Gottes Gnade wohlerhalten angelangt. Ich bleibe hier nur so lange, bis das Bild der Leda ankommt, dann werde ich den König aufsuchen und hoffe ein gutes Geschäft zu machen. Es geht mir wohl, dass ich besseres nicht wünschen kann. Ich werde euch noch oft schreiben. Die Zuneigung, die ich zu euch empfinde, gestattet mir nicht lange zu warten ohne euch Nachricht zu geben. Ich bitte euch, so es euch nicht beschwerlich fällt,

*) In der beigefügten ziemlich ausführlichen Notiz steht, Mini sei am Silvestertage 1531 nach Frankreich abgereist, was sich mit dem Datum des Briefes nicht verträgt.

mir bisweilen ein Paar Zeilen zu senden, was mir die grösste Freude machen wird. Euer Antonio di Bernardo Mini in Lyon.“

Soweit uns die Pini'sche Sammlung vorliegt, ist überhaupt kein Einzelner mit Rücksicht auf seine Beziehungen zu Gleichzeitigen und Mitstrebenden so reichlich vertreten wie Buonarroti, da man noch immer dessen Abgeschlossenheit im Vergleich mit Raffael hervorzuheben pflegt. Dass auch seine Verbindungen mit der Schriftstellerwelt zahlreich waren, weiss Jeder, der sich mit Michelangelos Leben eindringlicher beschäftigt hat, und Carl Witte's schöner Aufsatz über ihn als Dichter (Ed. Böhmers Romanische Studien I. Halle 1871) giebt davon vollwichtiges Zeugniss. Sieht man die hier aus den Buonarrotischen Familienpapieren gegebenen Stücke durch, so kann man nur Witte's Worten beipflichten (a. a. O. S. 27): „Kaum minder wichtig als die Handschrift der Gedichte ist der in der Familie Jahrhundertelang verwahrte Schatz von Briefen, der gleichzeitig mit jener der Stadt Florenz zugefallen ist,“ und muss hoffen, dass endlich der Tag der Veröffentlichung anbrechen werde, dem man seit 1858, dem Todesjahre Cosimo Buonarroti's entgegensieht. Ausser dem obigen Schriftstücken, finden wir hier noch ein volles Dutzend an Michelangelo gerichteter Briefe. *Valerio Belli* von Vicenza, von dessen freundschaftlichem Verkehr mit ihm wie mit Vittoria Colonna in viel späterer Zeit Francesco d' Olanda in seinen vom Grafen Raczynski (Les arts en Portugal) mitgetheilten Aufzeichnungen (vgl. Th. Fournier, Jahrbücher I. 335 ff. und m. Aufsatz: Kunst und Künstler in Rom unter P. Paul III. in d. Preuss. Allg. Zeit. 1847, No. 205, 206) berichtet, bittet ihn von Vicenza aus am 21. April 1521 um eine Zeichnung, nach welcher er zu stechen beabsichtigt: ich habe einen sehr schönen grossen Stein, in welchen ich die Zeichnung, die ihr mir senden werdet, stechen möchte, indem ich mich bemühen würde, etwas recht gelungenes zu leisten. So möge es euch gefällig sein, Messer Michelangelo, mir solcherweise zu dienen, denn ihr werdet Einem dienen, der euch sehr liebt und ehrt, und werdet Anlass sein, dass auch ich mir ein wenig Ehre mache.“ *Francesco Granacci* schreibt von Florenz aus inbetreff der beabsichtigten Betheiligung Giuliano Bugiardini's und Indaco's an den Fresken der Decke in der Sixtinischen Kapelle, an denen er dann selber theilnahm. Der Brief ist ohne Datum, muss aber vom Frühling 1508 sein, da Buonarroti am 10. Mai dieses Jahres zu malen begann. Ein Schreiben *Federigo Frizzi's* vom 14. Sept. 1521 erwähnt, ohne nähere Bezeichnung, der Arbeit an der im Auftrage Messer Metello Varjs ausgeführten Christusstatue in der Minerva, an welcher Urbano da Pistoja, nicht da Cortona wie hier in der begleitenden Notiz steht, etwas verdorben hatte, was Frizzi corrigiren sollte. Die Unterschrift „vostro

Federigo a la canbela in Roma" zeigt, dass Frizzi beim Arco della Ciambella hinter dem Pantheon, einem Rest der Aprippathermen, wohnte. Die Briefe *Baccio's von Montelupo* vom 17. October 1516 und *Baccio's d' Agnolo* vom 26. Nov. dess. J. sind ehrende Zeugnisse des in den Freund gesetzten Vertrauens. Letzterer scheint sich auf die Façade von S. Lorenzo zu beziehen, für welche Baccio d' Agnolo im Verein mit Jacopo Sansovino ein Modell geliefert hatte. Domenico Buoninsegni, so heisst es darin, hat mir wiederholt geschrieben und mich zum Kommen aufgefordert, falls du nicht kommen könntest. Ich habe ihm jedoch geantwortet, dass ich ohne dich keinenfalls hingehen werde, denn es ist klar, dass sie inbetreff der Zeichnung noch nicht im Klaren sind, und ich glaube nicht, dass sie ohne dich einen Entschluss fassen werden. Somit würde ich meine Zeit verlieren und zum Narren gehalten werden, denn du weisst, mit wem man zu thun hat. Darum bitte ich dich mich wissen zu lassen, wie du es zu halten denkst. Es wundert mich, keine Nachricht von dir erhalten zu haben, und wäre mir lieb zu wissen, was du meinerseits wünschest, denn ich bin mit mir eins nicht ohne dich zu gehn, selbst wenn sie zu einem Entschluss gelangt wären. Gott erhalte dich. Es ist dir bekannt, dass ich mit dem Cardinal von Bibbiena und Messer Giovan Batista von Aquila in Widerspruch gerathen bin, so dass ich weiss, wie wenig ich ausrichten würde, sähen sie mich allein und ohne dich." Die Differenz inbetreff der von Baccio d'Agnolo begonnenen Balustrade (Ballatoio) der Florentiner Domkuppel (Vasari IX. 226, 227) scheint somit das herzliche Verhältniss der beiden Künstler nicht gestört zu haben. Dass Cardinal Bibbiena bei diesen Dingen zu thun hatte, war, so viel ich weiss, sonst nicht bekannt; Giovan Batista Branconi kennt man aus Rafaels Leben. *Angelo Bronzino* übersendet 1561 dem grossen Meister eins seiner Sonette. Es würde mich zu weit führen, wollte ich auf die von dem Miniaturmaler und Architekten *Steffano di Tommaso*, vom *Rosso*, von *Benvenuto della Volpaja*, von *Domenico da Terranova* genannt Menighella, dessen Brief vom 20. Juli 1518 sich auf den Wettstreit zwischen Raffael und Sebastiano del Piombo bezieht, von *Urbano von Pistoja*, vom Goldschmied *Piloto*, nebst Antonio Mini, Michelangelo's Gefährten auf seiner Flucht im Herbste 1529, herrührenden Schriftstücke näher eingehen. Das letzte der an Buonarroti gerichteten Schreiben ist von *Leone Leoni* aus Arezzo, dem geschickten Bildgiesser und schlimmen Gesellen. „Ich bitte euch, schreibt dieser aus Mantua 12. April 1561, mir euer Andenken und alles Wohlwollen zu bewahren, und wenn ihr vier Denkmünzen mit eurem Bildniss erhalten habt, wird es mir sehr erfreulich sein. Zwei derselben sind in Silber, zwei in Erz, und ich habe

sie dem Herrn Carlo Visconti zugestellt. Weiteres füge ich nicht bei, als den Wunsch, dass ihr gesund bleibet und über mich zu jeder Stunde verfüget, und dass Gott mit euch sei."

Ein Blick in Gayes Carteggio zeigt, wie seit Cosmus dem Alten die Medici mit dem Florentiner Kunstleben verwachsen waren. In der vorliegenden Sammlung sind 26 Briefe an Mitglieder der Familie oder, für die spätere Zeit, an ihre Geschäftsleute gerichtet. Manches ging an Cosmus' Sohn Piero, den der Ruhm des Vaters und des Sohnes in den Schatten gestellt hat. Dazu gehört ein wie gesagt in der Zeitschrift Il Buonarroti gedrucktes Schreiben *Antonio Filarete's* aus Mailand, wohin er durch mediceische Empfehlung an den neuen Herzog Francesco Sforza gelangt war, vom 20. December 1451. „Ich bin zu eurem Dienst in Allem was ich vermag: verfüget über mich. Empfehlet mich der Exellenz eures Vaters und eurem Bruder Giovanni. Mit Gottes Hülfe hoffe ich euch wie mir hier Ehre zu machen; ich sage euch, weil um euretwillen und infolge eurer Empfehlung der Herr mir grosse Gunst bezeugt. Er will dass ich oberster Architekt beim Dome werde, wobei ich freilich, als Fremder, auf Widerspruch stosse. Doch hoffe ich sie werden sich dem Willen des Herrn fügen." Im folgenden Jahrhundert füllten die mediceischen Paläste sich immer mehr mit Kunstschätzen, und was immer an den Beherrschern Toscana's auszusetzen sein mochte, den schönen Künsten blieben sie treu. Auch die in die Familie hineinheirateten. Am 20. Juli 1584 schrieb *Scipione da Gaeta* von Rom aus an Bianca Capello: „Ich werde bald dorthin kommen müssen, denn hier lässt man mich nicht in Ruhe, und ich bin genöthigt den ganzen Tag über die Thüre offen zu lassen, weil Alles die Bildnisse Eurer Hoheiten zu sehen wünscht. Während ich dies schrieb, liessen die Signora Constanza Sforza (Gräfin von Santafiora) und die Signora Lucrezia Salviati sagen, sie würden kommen, worauf ich antworten liess, ich sei nicht zu Hause. Ich werde dies auch ferner thun müssen, sonst komme ich mit der Arbeit nie zu Ende." Unter den sieben fürstlichen Bildnissen von Scipione's Hand im Palast Pitti befindet sich keines der Bianca und ihres Gemahls. Um der verschiedenartigsten Dinge willen wendet man sich an die Medici. Der Holzschneider *Arduino da Baise* von Modena bittet, Ferrara 12. August 1451, Piero seiner zu gedenken, wenn es in Florenz Arbeit für ihn gebe; zu thun habe er in Ferrara genug, aber die schwere Luft bekomme ihm nicht. *Matteo de' Pasti* von Verona verheisst 1441 demselben Werke zu senden, wie er nie ähnliche gesehn, was sich wahrscheinlich auf die convexen Tafeln mit den allegorischen Darstellungen nach Petrarca's Triumphe in den Uffizien bezieht. *Gio. Bat. Bellucci* von San-

marino schreibt 1553 an Cosmus I. über die Belagerungsarbeiten vor Siena. *Cherubino Alberti* von Borgo San Sepolcro verkündet 1612 die Sendung von Kupferstichen an Cosmus II. Der wenig bekannte Maler *Gio. Gherardo Catena* von Modena empfiehlt sich 1520 dem Schutze des Card. Giulio de' Medici (Clemens VII.) in einer wegen eines getauften Judenmädchens entstandenen Streitsache. Ein Brief *Gio. Bat. del Tasso's*, des Architekten der Loggia des Mercato nuovo, über dessen Familie G. Milanesi im Buonarroti (1870 August) viele Aufschlüsse giebt, bespricht die Arbeiten im Palazzo vecchio. *Gio. Antonio de' Rossi* von Mailand sendet 1558 Cosmus I. den Abdruck des noch unvollendeten Cameo mit seinem Bildniss und dem seiner Gemahlin und Kinder, den man heute in der Sammlung der Uffizien bewundert. Von *Jacopo Ligozzi*, den beiden Peruginern *Egnazio* und *Vincenzo Danti*, *Gian Bologna* (in wunderlichem französisch-Italienisch), *Pietro Tacca* u. A. sind Briefe vorhanden.

Was den übrigen Inhalt der Sammlung betrifft, muss ich mich darauf beschränken, einiges wenige auszuheben, was für die Kunstgeschichte von Interesse ist. Vorerst ein Gutachten des im J. 1420 zum Mitgliede der für den Bau der florentiner Domkuppel bestellten Commission ernannten Architekten *Giovanni Gherardi* von Prato, in seiner Kunst wie in der Poesie Gegner Brunellesco's, mit dem er satirische Sonette wechselte, wie er seiner Kuppel geringe Haltbarkeit und schlechtes Licht vorhersagte, in welcher letztern Beziehung er sich nicht getäuscht und wobei ihm die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die unglücklichen Vasari-Zuccaro'schen Fresken in die Hände gespielt hat. Aus dem J. 1446 ist die Katasterdeclaration des unbedeutenden Florentinischen Malers *Pietro di Chellino*, welchem Richa und Rumohr wie noch Crowe-Cavalcaselle (Teutsche Ausg. III. 286) die Fresken an der Façade der neuerdings hergestellten Loggia del Bigallo am Domplatze zuschreiben, die nach Passerini's urkundl. Forschungen [Storia degli Istituti di benefic. fior. Flor. 1851, und Curiosità stor. art. fior. 1866. S. 97] von *Ventura di Moro* und *Rossello Franchi* 1446—47 sind. Von dem florentiner Holzarbeiter und Architekten *Antonio Manetti*, dessen Biographie Vasari nicht hat, dessen jedoch in Urkunden wiederholt Erwähnung geschieht, finden wir die bei der Kataster-Operation von 1447 abgegebene Erklärung, die uns einen vielbeschäftigten Mann, welcher nach Brunellescos Tode oberster Werkmeister beim Bau der Domkuppel — seit 1452 — war, in dürftigen Umständen zeigt, der kein Eigenthum (valsente non ò nulla) hingegen Miethschulden hat.*)

*) In den verschiedenen Angaben über diesen Antonio di Manetto Ciaccheri waltet eine Verwirrung ob, die mich zu nachstehenden Bemerkungen veranlasst. In

Von *Filippino Lippi* — Filipo di Filipo di Tomaso Lippi dipintore cittadino fiorentino — wird die Declaration zum Kataster von 1498 gegeben, aus welcher man ersieht, dass er sich, im Gegensatz zu seinem leichtsinnigen Vater, in guten Umständen befand und ausser seinem in Via degli Alfani (V. degli Angioli) gelegenen, 1487 (1488) von den Camaldulensern des nahen Klosters für 300 Goldgulden erstandenen Hause, in welchem er 1504 starb, noch Grundbesitz in Prato hatte, wo er wie sein Vater mehre Werke ausführte. Aus der dem J. 1504 angehörenden Kataster-Declaration des berühmten Gemmenschneiders *Giovanni delle Corniòle*, der sich selbst Giovanni di Lorenzo di Piero delle Opere nennt, weil seine Vorfahren Tuchwirker (tessitori a opera) waren, erfahren wir nur, dass er in der Gemeinde Carmignano, beim Poggio a Cajano, Grundbesitz zum Werthe von 100 Goldgulden erworben hatte. Die wenigen von Vasari über ihn gegebenen Nachrichten werden von Gaye und in dem Lemonnier'schen Druck wie in der vorliegenden Sammlung ergänzt.

Diese Notizen mögen genügen. Bei weitem nicht Alles ist neu. Die Kataster-Declarationen des Masaccio, Paolo Uccello, Donatello, Brunellesco,

---

der dem erwähnten Kataster-Document beigegebenen Notiz von G. Milanesi heisst es, er sei 1402 geboren: in der Erklärung, die dem J. 1447 zugetheilt wird, giebt er sein Alter auf 54 Jahre an. Das Chor der Annunziata, bei welchem Antonio noch im Frühling 1460, einige Monate vor seinem am 8. Nov. d. J. erfolgten Tode beschäftigt war, (Gaye Carteggio I. 239) wird hier dem Brunellesco zugeschrieben, während es bekanntlich von Leon Batista Alberti ist. Ob die an diesem übrigens merkwürdigen Bauwerk gerügten Mängel, von denen Vasari IV. 59 und die von Gaye I. 226 mitgetheilten Briefe des Giovanni Aldobrandini ausführlich handeln, dem Fortsetzer des Baues, wie in der betreff. Notiz geschieht, und nicht etwa dem ursprünglichen Plane beizumessen sind, mögen Architekten entscheiden. Schlimme Confusion waltet aber in der Lemonnier'schen Ausg. des Vasari ob. Im Commentar zum Leben Giuliano's u. a. Sangallo (VII. 244) und im Index (XIV. 104) wird dieser Antonio Manetti mit einem andern des Namens verwechselt, der einer angesehenen florent. Familie angehörte, manche Aemter bekleidete, in der Dante-Literatur durch eine Abhandlung über Gestalt und Masse der Hölle bekannt ist, und von dem sich in eben der Pini'schen Sammlung (Lief. I. Bl. 15) ein Brief an Lorenzo de' Medici findet. Dieser war es, der an dem schon erwähnten Concurs für die Domfaçade theilnahm: Antonius Manectus, civis et architectus (Vasari VII. 244), und 1497 starb. — Woher die bei Berti, Cenni della Basilica di S. Miniato, Flor. 1850, S. 71 gegebene Nachricht stammt, von dem ältern Antonio sei das kunstvolle Pariment in der Grabkapelle des Cardinals von Portugal in gedachter, in allerjüngster Zeit leider aufs heilloseste und gründlichste verunstalteten Basilika, ist mir unbekannt. Hier wird übrigens der Gedachte mit dem Manetto Ammanatini verwechselt, dem passiven Helden der berühmten Novelle vom dicken Tischler.

Alessio Baldovinetti, Luca und Andrea della Robbia, Ant. Pollajuolo, Mino da Fiesole, Vittorio Ghiberti, David Ghirlandajo waren bereits durch Gaye bekannt. Bei diesem finden sich auch die hier mitgetheilten Schreiben des Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Domenico Veneziano, Montorsoli, Tribolo, Francesco da Sangallo, Vincenzo, Danti, Moschino, Vasari, Costantino de' Servi, Valerio Cioli. Eine ganze Reihe von Stücken hat G. Milanesi in seinen reichhaltigen Documenti per la storia dell' arte Senese, 1854—56, gedruckt: die von Lor. Ghiberti, Spinello, Nastagio di Guasparre, Agostino di Marsilio, Antonio Federighi, Benci di Cione, Ansano di Pietro, Andrea di Vanni, Soddoma. Anderes, abgesehn von den oben bezeichneten Stücken, wurde anderwärts veröffentlicht. So schon von Bottari (Raccolta di Lettere, II. [Rom 1757] 377—79) der hübsche Brief des *Antonio Labaco* (Antonio alias Abacco) an den in seiner Vaterstadt Siena befindlichen Baldassar Peruzzi, aus welchem hervorgeht, wie es in Rom, von wo derselbe am 9. November 1528 schrieb, anderthalb Jahre nach der Bourbonischen Erstürmung aussah, indem man fortwährend Thüren und Fenster ausbesserte: adesso non si fa altro che rattoppare.*) In Gualandi's Nuova Raccolta di Lettere (Bol. 1844 ff.) steht I. 14 der scherzhafte Brief von Donatello's Schüler *Bertoldo* vom J. 1479 an Lorenzo il Magnifico, I. 350, der des Gemmenschneiders *Pietro Maria del Tagliacarne* da Pelica an Lorenzo, Herz. von Urbino, mit dem falschen Datum 1500, von welchem im Original keine Spur. Im Giornale storico degli Archivi toscani gab G. Milanesi die Kataster-Declaration des *Giuliano Pesello* von 1427 (IV. 205) und die auf eine Bruderschaftsfahne sich beziehenden Quittungen des *Pietro della Francesca* von 1466 und 1468 (VI. 10). Endlich war das die Wölbung des Pantheon betreffende Schreiben *Antonio's da Sangallo* d. J. an seinen Vetter Francesco di Giuliano, Rom 21. Dec. 1538, bereits im X. Bande des Lemonnierschen Vasari gedruckt.

Die bereits erwähnten, wie mir scheint, mit einer Ausnahme von

---

*) Die beigegebene Notiz sagt nicht, was sie billig sollte, wo sich das Original befindet. Bottari berichtet, der Brief stehe auf der Rückseite einer Zeichnung der Thüren des Pantheon und von S. Adriano in der Mariettesehen Sammlung. Ich bemerke hiebei, dass die Angabe, das Portal des Palastes Sciarra in Rom sei von Antonio Labaco gezeichnet (vgl. Beschreibung der St. Rom, III. 3. 185), mir sehr problematisch erscheint, sowol wegen der Chronologie, da Flaminio Ponzio den Palast in den letzten Decennien des 16. Jahrh. baute und man schwerlich die Zeichnung eines wahrscheinlich um 1550 gestorbenen Architekten benutzt haben wird, wie um des Stils willen, der mehr an Vignola als an Peruzzi oder Antonio da Sangallo d. J., Labaco's Meister und Vorbilder, zu mahnen scheint.

Gaetano Milanesi herrührenden biographischen Notizen sind durchaus zweckdienlich. Dass sie bei einigen minder Bekannten ausführlicher sind, ist nur zu loben. Ein paar Versehen sind schon bezeichnet worden: wenige ungenaue Angaben mögen noch Erwähnung finden. Bei *Mantegna* heisst es, wo von seiner Uebersiedelung nach Mantua (1464) die Rede ist, er sei in den Dienst di quel marchese getreten, statt Lodovico Gonzaga zu nennen, was um so nöthiger war, da nachmals auch dessen Enkel Gian Francesco quel marchese heist. Auch bei *Luca Fancelli* ist in gleichem Falle nur vom „Marchese di Mantova" und beim J. 1487 bezüglich Mailands nur von „quel Duca" die Rede, wo es sich um Gian Galeazzo Sforza oder richtiger um dessen Oheim Lodovico il Moro handelt. In der ungewöhnlich ausführlichen Notiz über den Goldschmied und Medailleur *Gaspero Mola* von Como, von welchem im Gemmencabinet in den Uffizien das feine Reliefbildchen mit der Ansicht des Granducaplatzes und im Nationalmuseum (Pal. del Podestà) der gewöhnlich dem Cellini zugeschriebene Helm und Schild herrühren, herrscht chronologische Confusion. Wenn er in den ersten Jahren des 17. Jahrh. den Dienst Ferdinands I. Medici verliess, um nach Mailand zu gehn, und von dort im J. 1609 von Cosmus II. zurückgerufen ward, so konnte er nicht „gegen Ende des 16. Jahrh." geboren sein, und ebensowenig konnte er 1623 für letzgedachten Grossherzog einen Pistolenlauf arbeiten, da dieser seit zwei Jahren todt war. Der teutsche Stempelschneider *Niccolò Golob* hiess wol Kolb. Bei *Andrea Sansovino* sind gerade seine schönsten Arbeiten, die Denkmale der Cardinäle Sforza und Basso in Sta Maria del Popolo in Rom unerwähnt geblieben. Von *Verrocchios* Grabmal der bei der Entbindung gestorbenen Ehefrau des Francesco (Giovan Francesco?) Tornabuoni, von welchem man das Relief in der Gallerie der Uffizien sieht, heisst es hier wie bei Vasari (V. 141), es habe sich in S. Maria sopra Minerva zu Rom befunden. Ist es aber jemals vollständig dort aufgestellt gewesen, wo man einen Grabstein Francesco Tornabuoni's von 1486 sieht, und wie wäre das ansehnliche Relief nach Frankreich zurückgekommen? Wenn das Fussgestell der Reiterstatue Bartolommeo Colleoni's in Venedig dem Verrocchio zugeschrieben wird, so fragt sich, ob dieser Punkt in der Geschichte eines Monuments, das so manche Streitfrage veranlasst hat, gehörig aufgeklärt ist. In der Notiz über den *Pesello* steht irrig zio statt nonno, da des Pesellino Mutter Giuliano Pesello's Tochter war.

Den beiden Herausgebern kann es nicht schwer werden, bei der Fortsetzung des Unternehmens die gerügten Unvollkommenheiten desselben zu vermeiden, nämlich möglichst inedirte und vollständige Stücke zu

geben, bei den gedruckten aber die Stellen, wo sie stehn, sorgfältiger zu citiren und schwer lesbare Sachen nicht ohne Erläuterung zu lassen, da das Werk doch nicht für Italien allein bestimmt ist und nicht alle Freunde der Kunstgeschichte Paläographen sind. Diesen Freunden sei die Scrittura di Artisti Italiani warm empfohlen.

Bonn.

A. v. Reumont.

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Geschichte der Italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Vierter Band. Erste Hälfte. Mit 5 Tafeln in Holzschnitt. Leipzig Hirzel, 1871. 8. XII. und 320 S.

Der Herausgeber d. Bl. bedauert sehr, die Berichterstattung über die früheren Bände vorliegenden Werkes an dieser Stelle bisher versäumt zu haben. Die gegenwärtig erschienene Fortsetzung, welcher die zweite Hälfte, den Schluss vom III. Band der englischen Ausgabe enthaltend, in nächster Zeit folgen soll, bietet deshalb die erwünschte Veranlassung, einige Bemerkungen über diese gediegene Uebertragung des wichtigsten Werkes für die Geschichte der italienischen Malerei nachzuholen.

Immer von Neuem muss der ausserordentliche Umfang an kunstgeschichtlichem Material, welches die Thätigkeit der beiden Verfasser dem Studium dargeboten hat, unsere Bewunderung erregen. Die beinah über menschliche Kräfte hinausgehende Aufgabe: thatsächlich das gesammte Material an Denkmälern der italienischen Malerei bis zur Zeit ihrer höchsten Blüthe kritisch zu sichten und zu inventarisiren, die gesammte Fülle der documentarischen Nachrichten vor den Kunstwerken zu prüfen und mit ihnen in Verbindung zu bringen, wird mit jedem neu erscheinenden Bande des Originalwerkes mehr und mehr gelöst und wird binnen kurzem vermittelst der so merkwürdig günstig sich ergänzenden Arbeitskraft der beiden Verfasser den Studien ein vollständiges Ganzes darbieten, zu welchem die künftige Forschung, was die Erörterung des Thatsächlichen betrifft, wohl einzelne Berichtigungen und Nachträge hinzubringen kann, das aber im Grossen und Ganzen als die vertrauenswürdigste Grundlage für alle weiteren Aufgaben der Kunstgeschichte betrachtet werden darf.

Dass dieses unvergleichlich wichtige Buch in deutscher Bearbeitung erscheint, ist mit dem aufrichtigsten Dank gegen den Uebersetzer, wie gegen den Verleger anzuerkennen, namentlich insofern dadurch unter Mithülfe

der Verfasser eine berichtigte und verbesserte zweite Auflage, welche das so umfassende Werk im Original schwerlich erleben würde, zur Veröffentlichung gelangt. Ref. kann nach den früher an andern Orten erschienenen Anzeigen der ersten drei Bände (vergl. die Recension des III. Bandes in der Zeitschrift f. bild. Kunst. V. Jahrg. S. 94. VI. S. 344) eine eingehende Erwähnung der in denselben enthaltenen Zusätze und Verbesserungen der Original-Ausgabe unterlassen und beschränkt sich demnach auf die Hervorhebung der wichtigsten im vorliegenden Band gegebenen Zusätze und Verbesserungen, wobei einige unbedeutende Berichtigungen eingeschaltet werden mögen.

Zu *L. Signorelli* eine Stelle des Pacioli S. 2; die Beschreibung der Pan's-Schule, S. 5; (eine eingehendere Schilderung der viel zu kurz weggekommenen Malereien in Monte-Oliveto wäre gleichfalls zu wünschen gewesen); die richtige Deutung der „Calumnia" in dem Palast Petrucci, S. 17; die sehr wichtige berichtigte Beschreibung der Orvieto-Fresken in ihrem gegenständlichen Zusammenhang, verbunden mit den Citaten der bei Luzi neu publicirten Documente, S. 21; (die, wie mir scheint sehr beachtenswerthe Vermuthung Frizzoni's, welcher das Rundbild Signorelli's in Dresden Nr. 21 dem *Piero di Cosimo* zueignet — vrgl. Jahrb. III. S. 56 — wird nicht erwähnt). Zu *Francesco di Giorgio* die Notizen von Pontanelli, S. 71. Zu *Gentile da Fabriano* dessen Quittungen in Orvieto, S. 114, und Rom S. 115. (*Alunno's* Bild in Bologna, S. 143, ist keine Kirchenfahne, „standard", sondern eine auf beiden Seiten bemalte, ganz mit Gold grundirte Holztafel). Zu *Buonfigli* die Erwähnung und Beschreibung seines Bildes in S. Maria Nuova zu Perugia; S. 156. Zu *Fiorenzo di Lorenzo*: die Begründung seiner Urheberschaft für die Fresken in S. Croce in Gerusalemme und der Madonna im Quirinal zu Rom, S. 167, — welche in der englischen Ausgabe bei Pinturicchio und Antoniasso aufgeführt waren. Zu *Ingegno* die Versetzung seiner Wandbilder aus dem Benedictinerinnen-Kloster in das Rathhaus zu Assissi. Zu *Antoniasso*: die Erwähnung seiner Arbeiten für Alex. Sforza, Cardinal Bessarion, Cardinal Rohan, in Velletri und Rom, S. 175 fg. Zu *Perugino*: die Datirung seines Contracts mit der Domverwaltung zu Orvieto, S. 195; (die Bezeichnung: „in a row" für die Anordnung seiner Figuren auf dem „Schlüsselamt Petri" in der Sixtina, S. 190, ist irrthümlich „bogenförmig" statt „in einer Reihe" übersetzt; ebendaselbst ist statt „Augenpunkt" „Distanzpunkt" zu setzen.) Ferner: die ausführliche Beschreibung der jetzt zugänglichen Wandmalerei in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz, wie der „Assumption" in der Akademie daselbst; (S. 229 ist bei S. Francesco al Monte: „in Perugia", und S. 230 bei S. Francesco: „de'

Conventuali" hinzuzusetzen); die Erwähnung des peruginesken Bildes bei Frhr. von Friesen zu Dresden, S. 235; die Berichtigung zu den Wandbildern in der Galerie Conestabile, S. 258; das Facsimile der Bezeichnung der Madonna der National-Galerie, S. 263; das Schulbild in Stuttgart S. 268. Zu *Pinturicchio*: die Noten zur Datirung der Decke in S. Maria del Popolo, S. 273; die Beschreibung seiner Wandmalerei in der Galeria delle Statue im Vatican, S. 274; genauere Beschreibung der Fresken zu Spello, S. 290; ebenso der Fresken zu Siena unter Mittheilung der Unterschriften S. 292 fg.; die in der engl. Ausgabe nicht erwähnten Bildnisse Raphael's und Pinturicchio's werden hierbei als authentisch angeführt. (Die Inschrift der Zeichnung in Casa Baldeschi zu Perugia „*Questa e la quinta* . ." las ich weiter „*(st)oria de papa* . .", nicht „Nr. V... afae", und halte dieselbe für gleichzeitig mit der Zeichnung.) Neu mitgetheilt wird ferner die Forderung Raphael's bez. seine Arbeiten in Siena S. 307, und die Beschreibung der Bilder in Berlin, S. 314 An vielen Stellen sind die in der Original-Ausgabe fehlenden Maasse der Bilder angegeben.

Wie aus dem ganzen Eindruck der Arbeit hervorgeht, hat der Uebersetzer die Schwierigkeiten einer ganz exacten deutschen Wiedergabe der technischen Ausdrücke, welche in den früheren Bänden hier und da zu Missverständnissen geführt hatten, gegenwärtig völlig überwunden und wir dürfen der Fortsetzung seiner Arbeit mit dem besten Zutrauen entgegensehn.

A. v. Z.

Altdeutscher Holzschnitt in Farbendruck. — Herr Edwin Tross berichtet unterm 20. Juni d. J. aus Augsburg (Allgem: Zeitung, Beilage 175) über die Entdeckung eines mit acht Farben gedruckten altdeutschen Holzschnittes, das mit Ornamenten umgebene Wappen des Cardinals Lang von Wellenburg, Erzbischofs von Salzburg, eines geborenen Augsburgers, 270 Millim. hoch, 225 Millim. breit. Die Farben sind: Roth, Schwarz, Gold, Hellgrau, Dunkelgrau, Olivengrün, Blau und Fleischfarbe; die Ausführung des Farbendrucks sei über allen Begriff schön und genau, die Zeichnung, wenn nicht von Hans Burgkmair doch von einem ihm nahe verwandten Künstler. Herr Tross entdeckte das Blatt in Hund, Metropolis Salisburgensis, 1582. Fol. eingebunden; überzeugte sich aber durch eine auf der Rückseite des Blattes mit gothischen Typen gedruckte Widmung der Augsburger Buchdrucker S. Grimm und M. Wyrsung an den erwähnten Kirchenfürsten, dass es als Signatur A 2 zu

dem: „Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum (auct. Ludovico Senfelio Augustano Rauracensi). Augustae Vindelicorum, Sigismundus Grimmius et Marcus Wyrsingus, 1520. gr. Fol. gehört.

Domenico Fiorentino. — Im 27. Bande der Preuss. Jahrbücher 4. Heft hatte Dr. Herman Grimm eine Anzahl von Kupferstichen besprochen, welche er dem *Domenico Fiorentino* oder *Domenico del Barbiere* aus Florenz zuschreiben zu sollen glaubte: die „Ruhe auf der Flucht“ und die allegorische Darstellung des Friedens, „Pace“, nach Compositionen *Michelangelo's*, eine „Pietà“ nach *Giulio Clovio.* Auf Grund der Aehnlichkeit mit diesen Blättern wurden demselben Meister die drei Blätter der Marc-Anton'schen Schule zugeschrieben: Maria mit dem Kind, lesend im Profil, B. 48; der Traum des menschlichen Lebens, und drei nach links schreitende Frauen, sämmtlich nach Zeichnungen Michelangelo's. — Im Juli-Heft derselben Zeitschrift berichtigte Grimm diese Angabe dahin, dass die „Pace“ und die „Ruhe auf der Flucht“, deren Bezeichnung von ihm und Anderen D F und Dom F gelesen worden war, in der That D T F (T F verschlungen) signirt sind und den Stichen des *Domenico Tibaldi* angehören, unter dessen Arbeiten sie Bartsch mit Nr. 1 und 6 aufführt. — Vor und gleichzeitig mit dem Erscheinen dieser Berichtigung gingen dem Herausgeber zwei Mittheilungen gleichen Inhalts zu, deren Einsendung hier nachträglich zu bestätigen ist. Inspector C. Meyer in Hamburg constatirte die Urheberschaft Tibaldi's an der „Pace“; ein Ungenannter, dessen Zuschrift Hr. Direct. Dr. J. Hübner vermittelt hat, an beiden Blättern; der Letztere macht überdiess darauf aufmerksam, dass die lesende Madonna B. 48 von Passavant auf Grund einer Zeichnung beim Herzog von Devonshire entschieden als ein Naturstudium Raphaels bezeichnet wird.



Verzeichniss der Künstlernamen.

* bezeichnet die grösseren Artikel, **D** die Mittheilung von Documenten; (*) und (**D**) dasselbe in den Auszügen. Blosse Erwähnungen sind nicht registrirt. **A** = Architekt, **B** = Bildhauer, **Gr** = Graveur. **K** = Kupferstecher. Die Unbezeichneten sind Maler.

Für die Redaction verantwortlich: Dr. A. v. Zahn in Dresden.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

